

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

CRISTIANO DOS PASSOS

**EXPERIMENTALISMO E TRANSGRESSÃO NA “GRAMMÁTICA
PORTUGUEZA PELO METHODO CONFUSO” DE MENDES
FRADIQUE**

**FLORIANÓPOLIS
2009**

Cristiano dos Passos

**Experimentalismo e transgressão na “Grammatica portugueza pelo
methodo confuso” de Mendes Fradique**

Dissertação apresentada por Cristiano dos Passos ao curso de Pós-Graduação em Literatura, linha de pesquisa Teoria da Modernidade, área de concentração em Teoria Literária, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Luiz de Medeiros

**Florianópolis
2009**

Para Monica, sempre

AGRADECIMENTOS

Por maior que seja a solidão do trabalho de pesquisa, constatação óbvia e angustiante para a maior parte dos acadêmicos, sempre há, nesse caminho que trilhamos quase solitariamente, algumas pessoas cujo apoio, mesmo a distância, se torna uma importante fonte de segurança e equilíbrio nos momentos em que nos faltam as palavras certas para avançar em nossas reflexões teóricas.

Sendo assim, agradeço, em primeiro lugar, à minha esposa Monica, por tudo aquilo que eu não poderia especificar aqui, pois faltaria espaço para descrever todas as suas qualidades, tanto aquelas que nos aproximaram e nos fazem estar juntos até hoje, quanto aquelas que ela demonstrou em todo esse tempo que mergulhei no universo do humor e do *nonsense*. Além de tudo, agradeço também pelas ótimas conversas teóricas, quando tuas idéias me ajudaram a “desempacar” e a resgatar a linha de raciocínio. Muito obrigado, Niqueta!

Em segundo, sou muito grato ao Vitor, pela compreensão nos vários momentos em que o deixei esperando para usar o computador e por ser esse cara legal e maduro, apesar dos seus 14 anos, e principalmente por ter me aceitado desde sempre na família. Valeu mesmo!

Agradeço também aos meus filhos-animais, Mylon, Dolores, Pantufa e Aparecido, dois cachorros e dois gatos, respectivamente, que em muito colaboraram para o desenvolvimento do meu lado irracional, liberando meu *nonsense* enquanto conversávamos pela janela, nos dias em que estava internado no escritório produzindo esta pesquisa. Certamente, eles contribuíram para que minha solidão não fosse tão intensa e para que eu aprendesse que lógica e razão não são tudo na vida.

Agradeço aos meus pais, por terem sido exigentes quanto à minha educação e por terem me transmitido alguns dos valores que eu considero importantes para ter chegado até aqui, bem como aos meus irmãos, por ter aprendido com eles a brigar por um lugar no mundo.

Agradeço ao meu orientador Sérgio Medeiros, pela confiança que depositou no meu trabalho desde o princípio, bem como pela motivação nas suas aulas e pelo estímulo à ousadia, presente na sua forma de ver a literatura e a arte em geral.

Agradeço, em especial, com direito a parágrafo próprio, a minha terapeuta Jaquelina Roland Ferreira, pela sua inestimável colaboração no processo que desencadeou tudo isso que hoje apresento, por me ajudar a ver um pouco mais de luz ao

fim do túnel nesses bons anos que estamos juntos. Seu apoio foi fundamental (mesmo!) para que eu pudesse terminar com confiança esta pesquisa.

Agradeço aos colegas/amigos de trabalho, Janine, Luís e Bruce, por suportarem meu isolamento nos momentos em que parei todo meu trabalho cotidiano para me entregar à produção crítica e, principal e especialmente, a minha chefe, Márcia Probst, que, com sua visão inteligente e seu coração ímpar, soube apoiar a minha pesquisa, liberando-me quando precisei me ausentar e me permitindo usar as folgas do serviço para estudar. Se não fosse por esse apoio decisivo e imprescindível, tenho certeza de que todo o resto não teria acontecido. Muito obrigado!

Por fim, agradeço aos amigos que também souberam aguardar e tiveram paciência para me ouvir falar freneticamente acerca da pesquisa nos últimos meses. Estão nessa lista Douglas, Isabel, Elvis, Miguel, Fiodor (valeu pelo livro!), Vânia, Aleph, Navarro, além dos amigos músicos, colegas de banda(s), como Andrey Diniz, Andrey Fontes, Christian, Marco e Felipe, pois também, em algum momento, se mostraram interessados naquilo que eu fazia e, de alguma forma, me ajudaram.

Obrigado a todos, inclusive àqueles que, por puro esquecimento, não aparecem nesta lista.

*E que seja tido por nós como falsa toda verdade que não
acolheu nenhuma gargalhada.*
Nietzsche

É preciso pôr ordem na língua, mas não se consegue chegar a isso jamais; é preciso que o sujeito falante seja senhor de sua língua, mas ele não pode sê-lo de jeito nenhum.

Leceracle

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo mostrar em que medida o autor Mendes Fradique, em sua obra “Grammatica portugueza pelo methodo confuso”, transita livremente pelo cômico, pelo *nonsense* e pelo experimentalismo, revelando significativa independência em relação aos movimentos literários organizados, além de antecipar formas de expressão literária que se tornariam comuns décadas após o lançamento do seu método confuso. Concomitantemente, procuraremos mostrar que a obra em questão é essencialmente crítica, tendo como pano de fundo a transgressão dos cânones literários e da própria gramática, além de problematizar as relações de poder subjacentes à linguagem. A partir da análise dessas questões, tentaremos conferir maior importância à obra de Mendes Fradique no contexto literário. Além disso, esta pesquisa poderá servir para ampliar os estudos nessa área do humor, bem como resgatar contribuições valiosas e inovadoras de um autor pouco (re)conhecido, cuja produção poderia ter chegado até nossos dias de forma menos obscura e marginal.

Palavras-chave: Humor. *Nonsense*. Gramática. Linguagem.

ABSTRACT

The present research aims at showing to what extent the author Mendes Fradique, in his work called “Grammatica portugueza pelo methodo confuso”, strolls freely by humor, nonsense and experimentalism, revealing a significant independence in relation to the organized literary movements, besides anticipating forms of literary expression which would become common decades after the release of his confused method. Simultaneously, we will try to show that the work in analysis is essentially critical, having as its background the transgression of the literary canons and the grammar itself, besides questioning the power relations present in language. From the analysis of these problems, we will try to confer more importance to Fradique’s work within the literary context. Moreover, this research may be useful to widen the studies in the area of humor, as well as to recover important and innovative contributions of a lesser known author, whose production could have arrived to the present days in a less obscure and marginal way.

Keywords: Humor. Nonsense. Grammar. Language.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 O riso e suas teorias	19
1.1 A Grécia e o riso: divino, humano ou diabólico?.....	24
1.2 A racionalização do riso: a filosofia e a retórica.....	29
1.3 O riso latino: a sátira, o grotesco e a paródia.....	32
1.4 O riso e a desforra do diabo.....	38
1.5 O riso atravessa os séculos: da Inquisição à contemporaneidade.....	41
1.6 O humor no Brasil: marginal e popular.....	47
2 O <i>nonsense</i>	51
2.1 <i>Nonsense</i> e humor: relações controversas.....	60
2.2 O <i>nonsense</i> e sua essência: forma e conteúdo.....	63
3 Linguagem, desejo e poder: a gramática e suas implicações.....	69
3.1 Linguagem: perigos e poderes.....	72
4 A “Grammatica” – transgressão, humor e <i>nonsense</i>	81
4.1 Mendes Fradique: um autor-personagem.....	81
4.2 Paratexto: humor e nonsense nas margens da “Grammatica”.....	90
4.3 Considerações teóricas de uma gramática confusa.....	101
4.4 O alfabeto fradiqueano e o método confuso.....	108
4.5 Lexicologia, sintaxe e vícios de linguagem: carrancismos gramaticais.....	119
4.6 O “Appendice Anthologico”: a literatura pelo método confuso.....	123
5 Língua solta.....	132
6 Referências.....	136
ANEXOS.....	140

INTRODUÇÃO

Alguns autores e obras, por diversos motivos, simplesmente parecem desaparecer da história, até que, também por diversos motivos, alguém os descubra e lhes devolva o seu valor. Por vezes, o que inviabiliza o reconhecimento imediato de um determinado autor é o fato de sua escrita estar em descompasso em relação ao seu tempo, comunicando-se melhor com os homens do passado ou do futuro. Esse parece ter sido o caso de Lima Barreto, por exemplo, cujo reconhecimento póstumo deve-se ao interesse que sua obra exerceu sobre os modernistas, que perceberam nele uma antecipação da linguagem que desenvolviam para o movimento modernista. Assim, a cada vez que se realiza um novo estudo sobre autores ainda pouco investigados pode-se contribuir para ampliar o próprio conhecimento acerca da produção literária de um país ou de uma época, que pode ser observado de outro ângulo. Afinal, a cada estudo, abrem-se novas perspectivas, que podem ressignificar uma obra e seu espectro, alargando suas possibilidades de leitura.

Neste caso específico, a obra em questão é a “Grammatica portugueza pelo methodo confuso”, de Mendes Fradique, pseudônimo do médico capixaba José Madeira de Freitas, publicada em 1928, mesmo ano da publicação de “Macunaíma” e do “Manifesto Antropófago”. Embora tenha permanecido por muito tempo esquecida, essa obra recebeu uma reedição fac-similar em 1984, sob orientação do professor Luiz Busatto. Essa edição, feita em parceria pela Universidade Federal do Espírito Santo e editora Rocco, busca privilegiar o formato original da obra, pois preservar a sua estética parece ser a melhor forma de compreender o método confuso de Mendes Fradique.

Minha relação com o livro em questão não poderia ter sido mais casual: encontrei o exemplar da obra rara em um sebo de Florianópolis e resolvi comprá-la atraído pelo título e pelo desenho da capa – uma caricatura do próprio Mendes Fradique – pois desconhecia o seu autor. Pelo conteúdo, não deixei de notar o tom de zombaria generalizada que se voltava contra a língua portuguesa, representada pela gramática, muito menos o estranhamento que me causava o fato de nunca ter ouvido falar em tal autor, já que desde a adolescência eu me interessava pelos artistas daquilo que eu entendia por “vanguarda”, gosto que marcou também minha graduação em Letras. Anos mais tarde, quando iniciei os estudos de pós-graduação, pude entrar em contato com o universo literário do *nonsense* de Lewis Carroll e Edward Lear e, de alguma forma,

parecia ver ali elementos que estavam em consonância com aqueles do inventor do método confuso.

Assim, decidi que seria realmente interessante esmiuçar o conteúdo da tal “Grammatica”, certo de que poderia encontrar ali terreno fértil para uma dissertação de mestrado. Quando estava prestes a iniciar a presente pesquisa, me motivava a dúvida quanto ao relativo desconhecimento do autor Mendes Fradique, apesar da sua visível ousadia estética, evidente na obra em questão, certamente em sintonia com a produção literária da época.

Os anos de 1920, especialmente a sua segunda metade, como é de amplo conhecimento, foram profundamente marcados pelo questionamento das bases da cultura brasileira, principalmente pela característica subserviência desta à cultura do colonizador europeu, explicitada principalmente pela admiração ingênua do brasileiro em relação a tudo que era produzido na Europa, especialmente na França, caracterizando a *Belle Époque*. Dentre alguns alvos preferidos por autores como Mário e Oswald de Andrade, estava a língua portuguesa, em relação à qual mantinham um posicionamento crítico, porém claramente pautado na sátira, especialmente no que dizia respeito à gramática normativa, aquela ensinada na escola e que nada, ou pouco, tinha a ver com a língua falada pelo povo brasileiro. Assim, por meio de poemas como “Pronominais” – também e sintomaticamente chamados de poema-piada – autores como os citados lançavam mão do humor, elemento indiscutivelmente presente no método confuso de Mendes Fradique, para promover um processo de re/desconstrução do Brasil, combatendo, por meio da e na linguagem, o próprio “poder linguajeiro” veiculado pela “gramática do professor e do aluno e do mulato sabido”¹.

Dessa forma, num primeiro momento, era, no mínimo, curioso o ostracismo (talvez justificável, é verdade) do escritor capixaba, diante de um contexto literário aparentemente favorável ao seu reconhecimento. A fim de melhor compreender esse problema, debruçei-me na leitura da obra mencionada e de outros autores que subsidiassem minha busca pela elucidação de quais elementos poderiam ter contribuído para tal indiferença em relação à produção de Mendes Fradique.

Logo que empreendi tal tarefa, entretanto, pude perceber que, além dos elementos que me saltavam aos olhos – o humor, em forma de pastiche dos livros de

¹ “Dê-me um cigarro/ Diz a gramática/ Do professor e do aluno/E do mulato sabido/Mas o bom negro e o bom branco/ Da nação brasileira/Dizem todos os dias/Deixa disso camarada/Me dá um cigarro”. ANDRADE, O. **Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade**. Rio de Janeiro: Globo Editora, 2006.

gramática tradicional, e o *nonsense* das notas de rodapé, as quais não apresentam nenhuma relação com os elementos a que se referem – também se podia notar uma tendência ao experimentalismo e ao uso dos espaços em branco da folha, entre outros artifícios visuais e lingüísticos. Estes revelam uma possível – e incipiente, dada a evidente escassez de recursos técnicos existentes na década de 1920, em relação ao arsenal disponível nos dias de hoje – tentativa de levar a linguagem aos seus limites, empreendimento ético e teórico que se tornaria muito mais visível décadas após o lançamento da “Grammatica”, por volta dos anos de 1950, tanto na literatura – vide a poesia concreta, por exemplo – quanto e principalmente na filosofia, inicialmente com os estruturalistas e, posteriormente, com Foucault, Barthes, Deleuze e Guattari, entre outros pensadores importantes da segunda metade do século XX.

Mais que isso, pude também perceber que o aparente ostracismo do autor era bastante palpável, já que os poucos estudos existentes a seu respeito são unânimes ao afirmar sua visível rejeição a um plano menos importante entre os escritores de sua época, não se enquadrando nem entre os conservadores do início do século XX – a geração boêmia e antimodernista – nem muito menos entre os modernistas, apesar da já mencionada coincidência cronológica de sua obra paródica com estes.

Não se pode esquecer, entretanto, que isso se aplica ao pseudônimo Mendes Fradique, mas que não se pode dizer o mesmo do caricaturista e médico José Madeira de Freitas, dada sua admiração e relação pessoal com a mencionada geração boêmia. A propósito, há um aparente consenso entre os pesquisadores sobre essas duas facetas do autor, pois a “personalidade” revolucionária de Mendes Fradique, perceptível nas obras do método confuso, não se coaduna com o conservadorismo do médico Madeira de Freitas, defensor dos ideais integralistas e reconhecidamente crítico quanto ao Modernismo, jamais tendo se aproximado do movimento. Essa dicotomia entre esses dois aspectos do autor – o revolucionário e o conservador – de certa forma, interessa à presente pesquisa pela ambigüidade latente tanto no riso quanto no *nonsense*, como se verá mais adiante.

Voltando aos estudos sobre o pseudônimo de José Madeira de Freitas, especialmente à tese de Doutorado de Cleverson Ribas Carneiro, “Mendes Fradique e seu método confuso: sátira, boemia e reformismo conservador”, defendida em 2008, destaca-se também a retomada do interesse pelo autor, especialmente em análises de história do início do século XX no Brasil, entre os quais se pode mencionar o estudo de Isabel Lustosa – “Brasil pelo método confuso – humor e boemia em Mendes Fradique”,

de 1993 – e “Raízes do riso – a representação humorística na história brasileira: da *Belle Époque* aos primeiros tempos do rádio”, de Elias Thomé Saliba, publicado em 2002. Nas palavras de Carneiro², porém, essas análises têm se restringido mais à busca de compreensão histórica e cultural acerca daquele período em que viveu o autor, carecendo sua produção de um olhar que considere os aspectos literários e lhe confira, dessa forma, relevância como fenômeno literário, principalmente pelo seu caráter *avant la lettre*.

Alguns desses estudos a respeito de Mendes Fradique, porém, também ressaltam essa postura vanguardista, entre os quais se destaca o trabalho da própria Isabel Lustosa, que tece algumas considerações acerca da surpreendente atualidade do autor: “[...] quem tem às mãos, pela primeira vez, um livro de Mendes Fradique se surpreende com a contemporaneidade de seu humor”³. Herman Lima, em sua “História da caricatura no Brasil”, de 1963, por sua vez, destaca, ao analisar a obra “Historia do Brasil pelo methodo confuso”, o seguinte:

Caracterizada pelos mais aberrantes anacronismos, essa versão estapafúrdia dos principais acontecimentos de nossa História, muito de acordo com os padrões do humorismo da época, não teria, hoje, naturalmente, maior interesse, dada a evolução do gênero. Era, entretanto, naquele tempo, uma ingênua antecipação do *nonsense* de tantos humoristas americanos de alta nomeada hoje em dia, não sendo rara uma certa graça natural da absurda fusão de fatos longamente pretéritos, com a atualidade.⁴

Alguns autores, como o professor Luiz Busatto, lembram também as inovações tipográficas de Mendes Fradique, geralmente destacadas como proféticas, já que antecipavam práticas de composição que seriam exploradas pelos poetas concretos e da Práxis, por exemplo, além de marcar claramente o aspecto *nonsense* do autor, aproximando-o da filosofia antropofágica e da obra “Macunaíma”, já mencionada anteriormente. É o mesmo Busatto quem também chama atenção para a importância de Mendes Fradique quando se pensa na sua contribuição para a área do humor.

Interessa aqui, também, considerar tal vínculo com o humor como uma das características que conferem caráter transgressivo à obra de Mendes Fradique, pois que transgressão e riso são conceitos intimamente relacionados em diversos estudos, como

² CARNEIRO, C. R. **Mendes Fradique e seu método confuso: sátira, boemia e reformismo conservador**. Curitiba: UFPR. Tese de doutorado, 2008.

³ LUSTOSA, I. 1993, op. cit., p. 14.

⁴ LIMA, H. 1963, p. 413, *apud* CARNEIRO, op. cit., p. 10.

os de Mikhail Bakhtin sobre Rabelais e de Georges Minois, por exemplo. Este ressalta que:

Se o riso é qualificado às vezes como diabólico, é porque ele pôde passar por um verdadeiro insulto à criação divina, uma espécie de vingança do diabo, uma manifestação de desprezo, de orgulho, de agressividade, de regozijo com o mal⁵

Conforme Bakhtin, o riso foi relegado a um plano inferior desde os tempos antigos, pois o cristianismo primitivo já se opunha ao riso, acrescentando o autor que “São João Crisóstomo declara de saída que as burlas e o riso não provêm de Deus, mas são uma emanção do diabo”.⁶ Por outro lado, desde a Grécia Antiga, de acordo com Minois, fala-se que os deuses também riem, porém, de um riso desenfreado e louco, por vezes associado à obscenidade. Extravassada sem limite algum de decoro e moral, essa gargalhada divina parece troçar do absurdo de sua própria existência, como revelava o papiro de Leide, documento escrito por autor anônimo do século III⁷. Assim, seja ele manifesto por um Diabo vingativo, que debocha da ordem divina, ou por um Deus ensandecido que ri da sua própria criação absurda, o riso é um instrumento de transgressão, de libertação do homem para além do pensamento racional. Nas palavras de Verena Alberti, “o riso é, portanto a experiência do nada, do impossível, da morte”⁸, uma forma de pensar aquilo não pode ser pensado.

Parece ser exatamente essa transgressão dos limites da experiência a que se pode inferir do *nonsense* presente na “Grammatica”, que, ao apresentar um compêndio de regras gramaticais marcadas pelo absurdo, vai além do conhecimento mediado pela razão. Extrapolando os limites do sentido – e, por tabela, da linguagem – essa transgressão se dá no âmbito da lógica, cuja ordem é rompida em prol de uma nova ordem, um novo mundo mais semelhante ao mundo infantil do que ao mundo adulto, “sério”. É nessa nova ordem proclamada pelo *nonsense*, caracterizada pela sua aparente comicidade, que vão se tornar comuns os jogos de palavras, as experiências com o sentido e com os sons dos vocábulos, bastante freqüentes na obra que é objeto desta pesquisa.

⁵ MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Ed. UNESP, 2003, p.19.

⁶ BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 3.ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília:Ed. UnB, 1996, p. 63.

⁷ MINOIS, G. op. cit., p. 21-23.

⁸ ALBERTI, V. **O riso e o risível: na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p. 14.

Em estudo de 1988, Tarcísio Gurgel⁹ chega a comparar o radicalismo dessas experimentações de Mendes Fradique ao de autores como Oswald de Andrade e Murilo Mendes, numa leitura que claramente associa nosso objeto de análise aos modernistas. Nesse estudo, porém, Gurgel atribui à obra “Historia do Brasil pelo methodo confuso” um caráter mais radical que aos autores modernistas, pois o espectro da sua ruptura se amplia à medida que se percebe a liberdade estética e formal de Mendes Fradique, escritor não filiado a nenhum projeto literário pré-definido, o que lhe conferia independência inclusive para caminhar entre os gêneros e realizar uma obra híbrida que transitava entre o humor e o *nonsense*.

Assim, analisar a obra de Mendes Fradique, especialmente a “Grammatica”, implica analisar também outros aspectos intimamente correlatos com a referida obra, como o riso, o *nonsense*, o experimentalismo vanguardista do autor e sua relevância no panorama artístico da época e posterior, à luz dos conceitos literários. Tal tarefa se justifica, principalmente em virtude do fato de que o reconhecimento como literato do pseudônimo de José Madeira de Freitas tem dependido de algumas poucas análises, parte delas ainda incipientes, pois que predominam, como já se disse aqui, muito mais as associações do autor e de seus estudos à história e à caricatura.

Após fazer esse breve percurso de leitura, pude enfim estabelecer, como dito inicialmente, além do problema central – o ostracismo do autor – algumas questões para as quais tentarei ao menos apontar possíveis respostas, pois equacioná-las definitivamente seria tarefa pretensiosa e contraditória no âmbito das ciências humanas. Assim, como primeira questão, procurarei mostrar em que medida o autor Mendes Fradique, em sua obra “Grammatica portugueza pelo methodo confuso”, transita livremente pelo cômico, pelo *nonsense* e pelo experimentalismo, possivelmente devido a sua independência em relação aos movimentos literários organizados. Concomitantemente, procurarei mostrar que a obra em questão é essencialmente crítica, tendo como pano de fundo a transgressão dos cânones literários e da própria gramática, a qual simboliza a cultura brasileira das primeiras décadas do século XX, além de problematizar as relações de poder subjacentes à linguagem.

A partir da análise dessas questões, pode-se dizer que o objetivo deste trabalho então, é também tentar conferir maior importância à obra de Mendes Fradique no contexto literário. Além disso, esta pesquisa poderá servir para ampliar os estudos nessa

⁹ GURGEL, T. 1988 *apud* CARNEIRO, op. cit., p.12.

área do humor, bem como resgatar contribuições valiosas e inovadoras de um autor pouco (re)conhecido, cuja produção poderia ter chegado até nossos dias de forma menos obscura e marginal.

Para tal, no primeiro capítulo procurarei traçar a história do riso e de suas teorias, considerando o trabalho de autores como Georges Minois, em “A história do riso e do escárnio” (2003), Mikhail Bakhtin, em seu clássico livro sobre a cultura popular e François Rabelais, Verena Alberti e seu “O riso e o risível: na história do pensamento” (2002), passando pelos também clássicos “O riso”, de Henri Bergson, e “O humorismo”, de Luigi Pirandello, entre outros autores. Tentarei, dessa forma, mostrar as concepções que perpassam o riso e a posição que esse fenômeno universal e multiforme tem ocupado em nossa história, com a finalidade de melhor compreender a obra a ser analisada aqui.

Vale lembrar que contarei com o apoio das pesquisas anteriores a respeito do assunto, muitas delas mencionadas pelos autores acima, incluindo aí as contribuições de Georges Bataille, Friedrich Nietzsche, Jan Bremmer e Jacques Le Goff, além do escritor Charles Baudelaire, cujas reflexões acerca do riso parecem bastante adequadas aos propósitos da presente discussão. Eventualmente, outros pesquisadores poderão ser utilizados, embora sua contribuição a este trabalho seja um pouco menos visível.

No segundo capítulo, procurarei penetrar um pouco na história e nos conceitos que circundam o *nonsense*, identificando suas características e as diferentes teorias que procuram dar conta do gênero. Também interessa à presente pesquisa explorar as relações controversas entre o *nonsense* e o humor, a fim de perceber até que ponto esses dois elementos realmente se aproximam. Para tanto, contarei com o suporte teórico de autores como Jean-Jacques Lecercle, Hugh Haughton, Win Tigges, Myriam Ávila, Lúcia K. Xavier Bastos, além de outros que serão identificados no percurso deste trabalho.

Na terceira parte, meu objetivo será dar substância teórica aos conceitos de transgressão e norma que Mendes Fradique opera no discurso explícito na “Grammatica”, por meio da discussão acerca da linguagem promovida por pensadores contemporâneos, como Michel Foucault, Giorgio Agamben, Gilles Deleuze, Félix Guattari e Roland Barthes, entre outros. Buscarei trabalhar as relações de poder existentes na concepção de gramática normativa, cujo objeto é desconstruído pelo humor do escritor capixaba, examinando em que medida se pode afirmar a transgressividade da obra em questão. Afinal, a gramática, como sistema normativo da

língua, que é o código em que se traduz a linguagem e suas leis, representa um poder que se esconde por trás de um discurso que se pretende absoluto e verdadeiro, o da ciência, cuja transgressão caberia à “linguagem integral”¹⁰ da literatura.

Na quarta parte, o objeto de análise – a obra “Grammatica portugueza pelo methodo confuso” – será investigado de perto, com vistas a identificar em suas páginas os elementos que caracterizam seu humor e seu *nonsense*, bem como o visionário experimentalismo mencionado anteriormente. Assim, visando tecer uma leitura que articule as investigações teóricas dos capítulos precedentes, procurarei fazer uma minuciosa análise do seu conteúdo principal – a gramática propriamente dita – das suas notas de rodapé, que parecem constituir um segundo livro dentro do primeiro, e do seu “Apêndice Anthologico”, um compêndio de textos e biografias de legitimidade duvidosa feito, ironicamente, com o propósito de dar aos leitores instrumentos qualificados para tirar bom proveito do livro de gramática.

Por fim, tentarei estabelecer, com base nos capítulos anteriores, algumas possibilidades que expliquem e justifiquem a inquietação que me trouxe até esta pesquisa, ou seja, o esquecimento em que caíram esse autor e seu método confuso, praticamente apagados da história literária das primeiras décadas do século XX, bem como levantar reflexões paralelas que surgiram ao longo da pesquisa e apontar possíveis caminhos para novas investigações.

Visando ampliar o alcance desta pesquisa, acrescentarei, ao final, como anexo, a obra “Grammatica portugueza pelo methodo confuso” na íntegra, a fim de subsidiar trabalhos posteriores, considerando principalmente a dificuldade de encontrar o livro em questão. Assim, espero contribuir para que novos estudos sejam realizados em torno desse autor e de seu método confuso.

¹⁰ O termo é de Roland Barthes, que atribui o caráter revolucionário da literatura justamente a essa integralidade da linguagem. BARTHES, R. Da ciência à literatura. In: **O rumor da língua**. Prefácio Leyla Perrone-Moisés. Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 5.

1 O riso e suas teorias

O humor torna ambíguo o que toca: é um juízo implícito sobre a realidade e seus valores, uma espécie de suspensão provisória, que os faz oscilar entre ser o e o não ser.
Octávio Paz¹¹

Para melhor compreender o espírito que possivelmente perpassa a obra “Grammatica Portugueza pelo Methodo Confuso”, é interessante percorrer, com o auxílio da História, da literatura e de outras áreas que tenham se debruçado sobre o tema, o caminho trilhado pelo riso e seus defensores ou detratores em nossa cultura. Evidentemente, como o foco central deste trabalho não é o riso, embora este seja um elemento deveras relevante nas obras de Mendes Fradique, procuraremos nos ater a determinados pontos da história em que essas relações entre o riso e a transgressão estejam mais visíveis, seja pela sua defesa como forma de superar momentos de crise, seja pela crítica que o riso tenha recebido exatamente pelo seu caráter transgressivo, por se configurar como uma ameaça ao poder, à ordem estabelecida, ou aos bons costumes.

Inicialmente, tomaremos como referência o período clássico da cultura ocidental, identificado com a os gregos e os latinos, pois, nas palavras de Georges Minois¹², principalmente a Grécia, se não tem todas as respostas para nossos problemas atuais, pelo menos parece ter apontado os mais diversos questionamentos em torno dos anseios humanos, além de apresentar a vantagem de ter preservado vários dos testemunhos textuais necessários para a investigação contemporânea. Assim, considerando como válida a asserção de Minois¹³ de que a Grécia oferece quase um itinerário completo a respeito do tema em questão neste capítulo, nos deteremos um pouco mais ao estudo de algumas das concepções da Antigüidade clássica, dos helenos aos latinos.

Na seqüência, procuraremos ser um pouco mais breves nessa investigação histórica, buscando apontar de forma mais detalhada apenas os autores e momentos desse percurso em que o riso trouxe à tona seu aspecto mais crítico e transgressivo, pois

¹¹PAZ, O. Ambigüidade do romance, In: **Signos em rotação**, São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 70.

¹²MINOIS, G. op.cit., p.22.

¹³Id., ibid., p.76.

conforme já foi dito na primeira parte deste trabalho, interessa aqui principalmente o riso como elemento de transgressão, estratégia aparentemente eleita por Mendes Fradique para dessacralizar as convenções culturais de um país ainda em muito dependente do colonizador.

Na verdade, visando obter um resultado mais apurado desse percurso, cabe aqui uma reflexão acerca dos vários matizes que envolvem o assunto. É interessante considerar que os estudos sobre riso abrangem uma série de termos correlatos, usados como sinônimos, muitas vezes, ou com acurado rigor terminológico, em alguns autores em particular, talvez pelo aspecto multiforme que Minois¹⁴ atribui ao riso. Nas palavras de Jacques Le Goff, em ensaio sobre o riso na Idade Média (1997), um dos maiores desafios do pesquisador ao investigar o tema do cômico é lidar com a “heterogeneidade de documentos, questões e conceitos”, e, por isso, “temos que descobrir se há uma noção unificadora por trás de todos”.¹⁵

Tal variedade pode ser atribuída à longa história do riso, pois, dado seu caráter inexoravelmente humano, conforme defendia Aristóteles, este vem acompanhando as modificações culturais, políticas e sociais pelas quais a civilização tem passado. É por esse motivo que Henri Bergson se questiona acerca das possibilidades de o cômico fornecer relevantes “informações sobre os procedimentos de trabalho da imaginação humana e, mais particularmente, da imaginação social, coletiva, popular”.¹⁶ No mesmo diapasão, nos diz Jacques Le Goff¹⁷ que o riso é um fenômeno social e estudá-lo é desvendar o pensamento de uma determinada sociedade em uma determinada época, consideração que faz lembrar da mutabilidade dos alvos e formas do riso, característica acentuada pelo próprio Le Goff¹⁸ e responsável pela dificuldade de sua apreensão e definição exata, se é que existe algo de exato em um fenômeno tão heterogêneo. Pois, como diz Minois, “a primeira qualidade do humor é precisamente escapar a todas as definições, ser inapreensível, como um espírito que passa. O conteúdo pode ser variável: há uma multiplicidade de humor, em todos os tempos e lugares”¹⁹.

¹⁴MINOIS, G. op.cit., p.16.

¹⁵LE GOFF, J. O riso na Idade Média. In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (orgs). **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 67-68.

¹⁶BERGSON, H. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 2.

¹⁷LE GOFF, J. op, cit., p. 63.

¹⁸Id., ibid., p. 67.

¹⁹MINOIS, G. op. cit., p. 79.

Assim, quando se inicia qualquer discussão a esse respeito, surgem, nesse emaranhado de conceitos, termos como “humor”, “comédia”, “humorismo”, “grotesco”, “zombaria”, “sarcasmo”, “escárnio”, além das suas diversas formas, como a “paródia”, a “sátira”, o “pastiche”, a “ironia”, e uma série de adjetivos correspondentes, como “cômico”, “sarcástico”, “satírico”, “grotesco”, “burlesco”, entre outros, que, de certa forma, ao menos em um trabalho como o presente, demandam algumas considerações.

Embora Minois seja, dentre os autores aqui estudados, o menos preocupado com o que classifica de purismo²⁰, ele também nos traz algumas informações etimológicas relevantes, e é por essas que iniciaremos esta investigação. Segundo ele, sob a palavra *risus*, se encontram todos os tipos de riso latino, abrangendo suas formas negativas e positivas, das mais sutis às mais agressivas. É ele, também, que retoma a discussão sobre a origem do termo “humor”, cujo significado é bastante recente – em relação ao *corpus* do material que tem provocado o riso desde os povos antigos – tendo sido registrado pela primeira vez em 1682, segundo informam os pesquisadores Jan Bremmer e Herman Roodenburg em “Uma história cultural do humor”²¹, na Inglaterra. Alguns anos depois, em 1708, Lord Shaftesbury²² utilizava o termo em uma acepção mais próxima da contemporânea, em “Sensus communis: an essay on the freedom of wit and humour”.

Para Voltaire²³, todavia, o termo derivaria do francês “humeur” utilizado por Corneille em suas peças cômicas, no que discorda Jan Bremmer, que defende a origem inglesa da palavra nessa acepção que conhecemos, restando à língua francesa o seu significado como “um dos quatro principais fluidos do corpo (sangue, flegma, bÍlis e bÍlis negra)”²⁴. Pirandello, por sua vez, também remete o termo “humorismo” à sua origem, porém, considerando a língua latina como sua verdadeira fonte, da qual teria vindo “com o sentido material de corpo fluÍdo, licor, umidade ou vapor, e com o sentido também de fantasia, capricho ou vigor”²⁵, embora também mencione a sua ocorrência anglo-saxã, quando diz que “não se creia que a palavra inglesa *humour* e seu derivado *humorismo* sejam coisas de fácil compreensão”²⁶. Nesse sentido, contudo, Minois

²⁰ MINOIS, G. op. cit., p.17.

²¹ BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (orgs). **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000, p.13.

²² Id., ibid., p.13.

²³ Id., ibid., p.13.

²⁴ Id., ibid., p.14.

²⁵ PIRANDELLO, L. **O Humorismo**. São Paulo: Experimento, 1996, p.19.

²⁶ Id. ibid., p.21.

chama a atenção para o fato de que somente parte dos anglicistas, especialmente os franceses, segundo estudo de 1960 de Robert Escarpit²⁷, restringe o uso da palavra “humor” aos ingleses do século XVIII ao XX.

É interessante destacar, nessa discussão, que, se há um ponto de convergência entre os autores estudados, este se encontra no que diz respeito à dificuldade de apreender com exatidão o sentido do humor. Pirandello, por exemplo, cita o pesquisador Alessandro D’Ancona, que realizou conhecido estudo acerca do poeta italiano do século XIII Cecco Angiolieri de Siena, o qual afirma que, se “precisasse dar uma definição de *humorismo*, ficaria realmente muito embaraçado²⁸”, acrescentando que isso se devia ao fato de existirem infinitas variedades de humor, apesar de reconhecer a possibilidade de haver um fundo comum entre todos aqueles que são classificados sob essa mesma denominação. Porém, alerta Pirandello, tal confusão terminológica também poderia ser observada em outros termos de difícil definição, como “romantismo”, por exemplo, afirmando haver “uma babilônica confusão na interpretação da palavra *humorismo*”²⁹.

Henri Bergson, por sua vez, envolto com a mesma dificuldade, procura manter certa cautela quanto à definição do riso e daquilo que o produziria, afirmando não ter como objetivo “encerrar a invenção cômica numa definição. Vemos, acima de tudo, algo vivo. Por mais ligeira que seja, nós a trataremos com o respeito que se deve à vida”³⁰. Para Bergson, também deveria haver algo em comum entre as diversas manifestações de humor, especialmente nas formas artísticas, lançando a seguinte pergunta: “que destilação nos dará a essência, sempre a mesma, da qual tantos diferentes produtos extraem indiscreto odor ou delicado perfume?”³¹

Bremmer e Roodenburg preferem ver o humor “como qualquer mensagem – expressa por atos, palavras, escritos, imagens ou músicas – cuja intenção é a de provocar o riso ou um sorriso”³², de certa forma, condensando e simplificando o extenso debate acerca do conceito do que seria o humorismo.

Pirandello ressalta, por outro lado, a discussão acerca da ocorrência ou não de humorismo no que concerne a temporalidades distintas, remetendo a um estudo de

²⁷ ESCARPIT, R. L’humour, 1960 *apud* MINOIS, G. op. cit., p. 78.

²⁸ D’ANCONA, A. Studi di critica e storia literaria, 1880 *apud* PIRANDELLO, L. op. cit., p. 21-22.

²⁹ PIRANDELLO, L. op. cit., p. 22.

³⁰ BERGSON, H. op. cit., p.1.

³¹ Id., *ibid.*, p.1.

³² BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (orgs). op. cit., p.13.

Enrico Nencioni³³, de 1884, intitulado *L' Uморismo e gli Uморisti*, no qual este defendia a idéia de que o mundo clássico, dotado de perfeito equilíbrio no aspecto racional e emocional, inclusive diante “das trágicas profundidades do destino”, prescindia das condições que favoreceriam o surgimento do humor. Assim, Nencioni dizia que a Antigüidade não poderia ter literatura humorística por não ter crises interiores necessárias para que se desencadeasse o sentido do humor, advindo da contemplação moderna do “doloroso rumor da vida presente” em comparação com o sentido absoluto do infinito, herdado do cristianismo. Ele completa, então, o raciocínio da seguinte forma:

O nosso organismo é continuamente excitado e superexcitado, dores seculares *humanizaram* o nosso coração. Nós observamos a alma humana e natureza com a mais penetrante simpatia, e encontramos arcanas relações e uma íntima poesia ignoradas pela antigüidade... O riso do artista cômico, a cômica fantasia de Aristófanes e alguns diálogos de Luciano são exceções. A Antigüidade não teve, e nem podia ter, literatura humorística... Dir-se-ia que esta era a característica da literatura anglo-germânica. O céu crepuscular e úmido solo do Norte parecem ser mais preparados para nutrir a delicada e estranha planta do humorismo³⁴.

Discordando, todavia dessa argumentação, Pirandello³⁵ assevera que sempre houve pranto *e* riso, e não pranto *ou* riso, como queria Nencioni, pois, se o intelecto grego poderia perceber o contraste entre os elementos da vida, só poderia abstrair tal idéia com base em um fato concreto. Ou seja, para que exista o pranto, associado às “trágicas profundidades do destino” de que fala va Nencioni, também deveria existir seu contrário – o riso, que, adentrando a esfera da imaginação, se transformaria em arte, fatalmente.

Dessa forma, as aventadas “condições de vida” e “disposições de espírito” responsáveis pela geração do humorismo são contestadas por Pirandello, que restringe essa responsabilidade a um “*certo* humorismo”, acrescentando que “é absolutamente arbitrário negar que tais disposições não existiram ou não poderiam existir antigamente”³⁶. Assim, ele questiona se “Aristófanes e Luciano são exceções, como afirma Nencioni [...]”? Mas também são exceções, então, Swift e Sterne. Toda a arte

³³ NENCIONI *apud* PIRANDELLO, L. op. cit., p.28.

³⁴ Id., *ibid.*, p. 28.

³⁵ PIRANDELLO, L. op. cit., p.34.

³⁶ Id., *ibid.*, p.34.

humorística, repetimos, sempre foi e ainda é arte de exceção”³⁷, concluindo seu raciocínio com a afirmação de que essa exceção se manifesta tanto nos antigos quanto nos modernos, não se configurando como privilégio da alguma nação ou povo em particular.

De forma semelhante, Minois, ao apresentar suas motivações para escrever um livro sobre a história do riso e do escárnio, prefere solucionar a polêmica sugerindo que tal discussão é infundável e estéril, resvalando para uma espécie de purismo que talvez não traga benefícios significativos à explanação do tema. Assim, o historiador define sua atitude como flexível diante do excesso de rigor terminológico, ponto de vista do qual a presente dissertação compartilha, nas seguintes palavras:

O que talvez não faça os puristas rirem é a flexibilidade, eventualmente abusiva, no emprego de termos como “burlesco”, “grotesco”, “satírico”, “paródico”, “humorístico”... Conhecem-se, por exemplo, os ubescos debates aos quais se dedicaram certos especialistas desprovidos de humor a propósito da palavra “humor”. Tem-se o direito de empregá-la a respeito dos gregos? Cícero tem humor? Ou é preciso reservar a palavra e a coisa, como uma safra controlada, para a Inglaterra depois do século XVIII? Digamos claramente: para nós, o humor não tem idade nem pátria. Ele adquire formas diferentes, mas um camponês egípcio do Médio Império pode muito bem ter um senso de humor tão desenvolvido quanto Oscar Wilde. O tempo não vem ao caso.³⁸

1.1 A Grécia e o riso: divino, humano ou diabólico?

O cômico é um dos mais claros signos satânicos do
homem.
Charles Baudelaire³⁹

A epígrafe acima, do poeta Charles Baudelaire, remete a uma das associações mais correntes do riso, ou seja, com o mal, com a transgressão do bem e da ordem. Tal correlação remonta à Antigüidade clássica, período para o qual se volta o Ocidente quando procura explicar as origens da sua cultura intelectual, conforme justifica Minois.

³⁷ PIRANDELLO, L. op. cit., p.34.

³⁸ MINOIS, G. op. cit., p. 17.

³⁹ BAUDELAIRE, C. **Poesia e prosa: volume único**. Rio Janeiro: Nova Aguillar, 1995, p. 736.

Nesse sentido, é interessante retomar aquele que, segundo Minois, dentre os escritores da Antigüidade, era mais clara “encarnação do diabo”, o filósofo cínico Luciano de Samósata, cuja derrisão se volta contra tudo e todos, não poupando nem mesmo os deuses. Para ele, que “atravessou a vida como num desfile de Carnaval”⁴⁰, a existência humana era risível e só lhe restava zombar desse espetáculo por meio do deboche. Luciano voltava seu escárnio contra o sagrado a ponto de ser considerado pelos cristãos como uma verdadeira encarnação do diabo, já que para filósofos como Plutarco, rir poderia ser igualado a uma prova de ateísmo. Diz Minois que “os ateus são macacos de Luciano, que escarnecem dos mistérios sagrados e da loucura dos crentes.”⁴¹

Porém, cumpre-nos destacar que, entre os gregos, por exemplo, não era unanimidade a essência diabólica do riso, pois alguns escritos antigos atribuem aos deuses a origem deste. De fato, o riso grego transmutou-se nas mais diversas formas, oferecendo-nos, nas palavras de Minois, “um itinerário quase completo, do qual as épocas seguintes só farão ilustrar uma ou outra etapa.”⁴²

Assim, num dado momento da cultura antiga, o riso estava mais próximo do divino do que do humano ou do bestial. Dizem-nos os mitos gregos que os deuses também riam – e muito – agitando o Olimpo com seu “riso inextinguível”, conforme a expressão de Homero, embora muitas vezes esse riso estivesse relacionado à deformidade, à violência e à sexualidade, independente de qualquer indício de moral ou decoro. Para o autor desconhecido do célebre papiro de Leide, datado do século III a. C., o próprio mundo havia se originado de uma estrondosa gargalhada, conforme nos ensina Minois, citando um texto de 1996 de Salomon Reinach:

Tendo rido Deus, nasceram os sete deuses que governam o mundo... Quando ele gargalhou, fez-se a luz... Ele gargalhou pela segunda vez: tudo era água. Na terceira gargalhada, apareceu Hermes; na quarta, a geração; na quinta, o destino; na sexta, o tempo. Depois, pouco antes do sétimo riso, Deus inspira profundamente, mas ele ri tanto que chora, e de suas lágrimas nasce a alma.⁴³

Assim, nessa versão da origem do universo, não é a palavra o instrumento da criação, mas é por meio desse gesto incontrolável da gargalhada que Deus, consciente

⁴⁰ MINOIS, G. op. cit. p. 65.

⁴¹ Id., *ibid.*, p.75.

⁴² Id., *ibid.*, p.76.

⁴³ REINACH, S. *Cultures, mythes et religions*, 1996 *apud* MINOIS, op. cit. p. 21.

do absurdo de sua existência, vai fazer surgir os elementos que compõem esse *'big bang cósmico e cômico'*, para tomar de empréstimo a expressão de Georges Minois. Assim, embora outras civilizações também tenham apresentado evidências da importância do riso entre seus rituais, como os babilônios, os egípcios e os fenícios, são os relatos acerca dos mitos e das festas gregas, especialmente aqueles atribuídos a Homero, que melhor nos revelam a centralidade do riso em diversos momentos da história da Antigüidade.

Dessa forma, Minois⁴⁴ mostra tal relevância em diversos mitos como, por exemplo, o da deusa Deméter, a qual estava profundamente triste e foi encontrar com Baubo na cidade de Elêusis. Esta, para alegrar a deusa infeliz, teria levantado a saia e mostrado seu corpo sem se preocupar com qualquer decência, exibindo a criança Iaco, que ria debaixo da saia e acenou para Deméter, a qual não resistiu e sorriu. Vários intérpretes dessa cena mitológica ressaltam o aspecto sexual do riso provocado pela visão da criança sob as pernas de Baubo, revelando essa associação entre sexualidade e comicidade, dissociada, porém, dos juízos morais que predominariam tempos depois, com o advento do cristianismo.

Além desse aspecto, Minois também destaca a importância do riso nas festas populares – também ressaltadas por Bakhtin, em seu estudo mais conhecido – das quais este é parte essencial, por conferir autenticidade aos atos de inversão, travestimento, desordem e excessos inerentes às festas do antigo mundo grego, que levariam seus participantes ao encontro do caos original, um estado necessário para que se possa criar a ordem. Essas festas, entretanto, têm uma função claramente definida: “reforçar a coesão social na cidade”.⁴⁵ Assim, elas seriam uma forma de garantir a perpetuação da ordem humana, renovando seu contato com o mundo divino, cujo intermediário mais evidente seria o riso, pelo que este tem de divino, já que o estado daquele que ri se assemelha a um verdadeiro transe, que certamente suplanta o seu aspecto meramente humano. Indo um pouco além, Minois afirma:

O parêntese festivo do riso desenfreado serve, pois, à recriação do mundo ordenado e ao reforço periódico da regra. Ela é também uma reintegração do homem ao mundo do sagrado, um retorno físico ao numinoso, cuja plenitude se confunde com o estado primordial. É o avesso do cotidiano, a ruptura com as atividades sociais, o

⁴⁴ MINOIS, G. op. cit., p. 23-24.

⁴⁵ Id., *ibid.*, p. 30.

esquecimento do profano, um contato com o mundo dos deuses e dos demônios que controlam a vida. É, assim, um retorno às origens que nos permite reproduzir os atos fundadores, para regenerar o mundo e os homens, para interromper o declínio.⁴⁶

Nesse sentido, o autor enfatiza as características de Dioniso, que preside essas festas, normalmente “acompanhado por um cortejo de sátiros hilários e desbragados”⁴⁷, destacando seu aspecto inquietante, perigoso, ambíguo e perturbador, pelo fato de ser um deus risonho. Não é à toa que foi exatamente nas chamadas festas dionisíacas que surgiu o concurso de tragédia, em 501 a. C., e o de comédia quatro anos depois⁴⁸. Foi também nessas dionisíacas, mais especificamente naquelas realizadas nas comunidades rurais, que os camponeses fantasiados andavam pelas ruas entoando cantos zombeteiros marcados principalmente pela obscenidade, evidente no fato de carregarem um grande *phallos*, que surgiu o termo “comédia”. Como nos informa Minois:

A festa termina por um *kômos*, saída extravagante de bandos de celebrantes embriagados que cantam, riem, interpelam os passantes. É da *kômodia* que vem a comédia, os *kômodoi* eram os comediantes. É reveladora essa associação do riso com a agressão verbal, com as forças obscuras da vida, do caos, da subversão, cujos ecos se encontram no Carnaval e no “charivari”; [...] Acrescentemos que, no fim de cada comédia, o coro tinha por hábito sair em grande tumulto, o que também lembra o caos original⁴⁹.

Segundo Minois, esse espírito zombeteiro herdado das festas populares foi incorporado pelo teatro de Eurípides e Sófocles, em cujas tragédias é possível perceber a presença do cômico, pois “o riso, como irrupção de forças vitais, está no centro da tragédia humana”⁵⁰. É com Aristófanes (445 a.C.-386 a.C.), porém, que o teatro do riso vai adquirir sua independência, apresentando ainda um cômico bastante rude e agressivo, no qual, a exemplo de Luciano, nem os políticos, nem os filósofos ou os deuses são poupados dos insultos, herança direta das agressões verbais do *kômos* dionisíaco.

Aponta Minois, contudo, para um detalhe importante a respeito de Aristófanes, afirmando que seu humor intrinsecamente político tinha caráter conservador, na medida

⁴⁶ MINOIS, G. op. cit., 32.

⁴⁷ Id., ibid., p. 35.

⁴⁸ Id., ibid., p. 36.

⁴⁹ Id., ibid., p. 37.

⁵⁰ Id., ibid., loc. cit.

em que ele buscava denunciar a degradação da democracia em relação a um passado que o dramaturgo julgaria mais digno. Tal concepção nos remete à função conservadora do riso, cujo objetivo principal era ridicularizar os desvios da ordem social⁵¹, ou de castigar aqueles que divergissem dos costumes morais vigentes, de acordo com o antigo lema seiscentista *castigat ridendo mores* (cuja tradução poderia ser “rindo se castigam os costumes”), atribuído a Molière, conforme apontam Concetta D’Angeli e Guido Paduano⁵².

Evidentemente, numa dissertação como a presente, que vê o riso como transgressão, não se pode omitir, em uma análise do riso no período clássico da Grécia, o riso de Demócrito, expressão que passou a designar a gargalhada cética do louco que escarnece sem parar dos homens e da sua racionalidade, questionando a “ vaidade das ocupações e inquietudes humanas”⁵³. A lenda em torno de Demócrito nada tem a ver com o personagem histórico, conforme nos apresenta Minois, mas com uma lenda originada no escrito anônimo datado do século I, conhecido como “Romance de Hipócrates”, representando uma compilação de texto atribuídos ao médico. Essa lenda conta que Hipócrates, tendo ido à cidade de Abedere para estudar a loucura de Demócrito, ao encontrá-lo, perguntou o porquê de seu riso infundável, ao que o filósofo teria respondido:

É o homem que me faz rir: ele é pleno de derrisão e vazio de ocupações razoáveis; todas as suas reflexões conduzem a infantilidades. Nós o vemos expor-se inutilmente a penosos sofrimentos; o exagero de seu desejo o conduz aos limites da Terra e a regiões indeterminadas; ele funde o ouro e a prata sem deixar de querer possuí-los; tenta, sem cessar, possuir cada vez mais sem outro objetivo que o de possuir por possuir; e ele não tem vergonha de se dizer feliz⁵⁴.

Além do riso de Demócrito, outra concepção importante na Grécia antiga diz respeito ao riso dos cínicos, dos quais o mais célebre foi Diógenes, que se utilizava da ironia de forma provocativa, aparentemente imoral. Sob o manto da imoralidade, havia, porém, nas atitudes agressivamente zombeteiras de Diógenes, uma finalidade moral,

⁵¹ MINOIS, G. op. cit., p. 40.

⁵² D’ANGELI, C. PADUANO, G. **O cômico**. Tradução: Caetano Waldrigues Galindo. Curitiba: UFPR, 2007, p. 9.

⁵³ MINOIS, op. cit., p. 62.

⁵⁴ *Lettres du pseudo-Hippocrate*, IV, XXVII, *apud* MINOIS, op. cit., p. 61.

pois se buscava, por meio dessa transgressão, conduzir o homem ao encontro de seus verdadeiros valores. Como nos diz Minois:

Diógenes e seus congêneres reatam com a tradição do riso agressivo; se anticonformismo, sua transgressão exacerbada dos princípios e das idéias recebidas, seu naturalismo individualista, seu lance maior de paradoxo e de escândalos visam, de fato, a aguilhoar o homem, a fim de que ele reencontre os valores autênticos, que se encontre consigo mesmo⁵⁵.

1.2 A racionalização do riso: a filosofia e a retórica

Com a mudança da atmosfera política, entretanto, em fins do século V a. C., esse tipo de humor agressivo passa a ser visto com reprovação pelos defensores da democracia, os quais justificam o anátema com um discurso demagógico de que não se poderia zombar do povo. Dessa forma, as peças de Aristófanes são julgadas inconvenientes e ele sofre pressões para que seu riso seja moderado, bem como outros autores cômicos, como Cratino, Ferecrato e Êupolis⁵⁶. Afinal, como diria Bremmer, “o humor poderia ser perigoso, e seu lugar na cultura tinha de ser limitado a ocasiões estritamente definidas. Os gregos sabiam muito bem que o riso poderia conter um lado muito desagradável”⁵⁷.

Assim, o riso se torna mais policiado e civilizado a partir dessa época, e conforme apontam os relatos de Homero, adquire ainda mais claramente essa função social, além de um papel duplo de exclusão-coesão, ou seja, é por meio do riso que se reforça a solidariedade do grupo, ao mesmo tempo em que se rejeita o elemento estranho a esse grupo. É nesse contexto que surge o aspecto malévolos do riso, no sentido que este é visto como forma de afirmar o triunfo sobre o inimigo, provocando dor àquele que é alvo de escárnio, cuja honra é ameaçada, conforme nos ensina Dominique Arnould acerca dos relatos homéricos, citado por Minois⁵⁸ (p. 43-44). Isso explica a rejeição ao riso nos círculos de poder, considerado indecente e inconveniente

⁵⁵ MINOIS, G. op. cit., p. 62-63.

⁵⁶ Id., *ibid.*, p. 41.

⁵⁷ BREMMER, J. Piadas, comediógrafos e livros de piadas na cultura grega antiga, In: BREMMER, J. ROODENBURG, H. op. cit., p. 30.

⁵⁸ MINOIS, G. op. cit., p. 43-44.

principalmente para aqueles que ocupavam a posição mais alta no poder, embora se reconhecesse a sua presença entre os deuses do Olimpo.

Assim, essa intimidade do riso com a agressão pode explicar a interpretação negativa do riso defendida por parte da filosofia, que começou a se desenvolver por volta dessa mesma época – em torno do século V a. C. Essa concepção distanciava o riso do divino, pois embora os deuses pudessem tê-lo criado, como diz Minois, ‘o próprio riso é inquietante. Os deuses o deram ao homem, mas este, limitado, frágil, será capaz de controlar essa força que o ultrapassa?’⁵⁹.

É exatamente essa inquietação a respeito dos poderes do riso sobre o humano que marca a divergência de alguns pensadores antigos, como Platão, em relação aos seus supostos aspectos positivos. Tal atitude pode ser explicada pelo “crescente refinamento” e pelos “progressos do intelectualismo” que marcam o fim do século V a. C., quando o riso agressivo da época arcaica é substituído por um “riso velado, símbolo de urbanidade e de cultura”⁶⁰, domesticado e civilizado. Dessa forma, mesmo o riso dos mitos passa a ser corrigido, como maneira de isentá-los de qualquer caráter zombeteiro, em prol de um riso que se manifesta como um gesto de harmonia e alegria. Aliás, tal tentativa de apagar da história oficial vestígios dessa cultura derrisória também foi utilizada, não ingenuamente, pelos escritores latinos que desejavam erigir uma falsa imagem de imponência e seriedade intelectual e heróica em torno dos seus mitos e personagens históricos⁶¹.

No caso de Platão, era inconcebível que os deuses sequer rissem, pois “o universo do divino é imutável, único, universal, eterno: como ele poderia ser afetado por essa emoção grosseira, que traduz uma mudança, uma perda do controle [...]?”⁶². Assim também pensavam os estóicos e os pitagóricos; para os primeiros, todo riso era uma marca de vulgaridade e, principalmente, uma mostra de fraqueza diante da seriedade do mundo, de impotência perante o desafio de transformar o mundo; para os seguidores de Pitágoras, por sua vez, restava a impassibilidade atribuída a seu fundador como forma de se abster da emoção incontrolável e misteriosa do riso, enfim, dominado pela força da racionalidade humana.

Voltando a Platão, informa Minois que o filósofo grego desconfiava do riso, dada a sua inquietante ambivalência, no sentido em que essa paixão poderia estar

⁵⁹ MINOIS, G. op. cit., p. 26.

⁶⁰ Id., *ibid.*, p. 49.

⁶¹ Id., *ibid.*, p. 77.

⁶² Id., *ibid.*, p. 51.

vinculada tanto ao prazer como à dor, pois sua natureza perturbadora conjuga, simultaneamente, bem e mal, prazer e inveja. Daí a reprovação ao riso na esfera social, urbana, e também na política, pois se acreditava que este poderia levar os dirigentes, figuras normalmente sérias e dignas, a perderem a lucidez e o autocontrole, elementos sem os quais seria impossível governar.

Da mesma forma, Platão condenava Homero pela “blasfêmia” de ter atribuído aos deuses o “riso inextinguível”, pois rir é um ato incompatível com o mundo do sagrado e do imutável, pertencendo antes ao “domínio desprezível do mutante, do múltiplo, do feio, do mal”⁶³. Por outro lado, seria admissível “zombar dos vícios e dos defeitos morais, sem paixão”⁶⁴, e, nas palavras de Minois:

Com Platão, o riso domesticado, reduzido a um magro sorriso, é limitado a um uso parcimonioso a serviço da moral e do conhecimento. O riso arcaico, barulhento e agressivo, está domado; desse mal é preciso fazer um bem, como de um cão selvagem se pode fazer um cão de guarda⁶⁵.

A propósito, também Aristóteles tinha uma concepção do riso semelhante à de Platão, por colocar o riso numa esfera muito mais humana do que divina, ao afirmar que “o homem é o único animal que ri”. Essa concepção, inclusive, vai ter reflexos contundentes no pensamento sobre o riso ao longo da história, pois estará presente tanto na época de Rabelais, conforme aponta Bakhtin⁶⁶, quanto na de Bergson⁶⁷, por exemplo, que considera este um dos pilares centrais da sua teoria sobre o riso.

Porém, o riso aristotélico era comedido, econômico, moderado, sendo que a comédia, segundo a sua célebre “Arte retórica e arte poética”⁶⁸, seria um gênero menor do que a tragédia, exatamente por representar os homens considerados inferiores. Nesse

⁶³ MINOIS, G. op. cit., p. 72.

⁶⁴ Id., ibid., loc. cit.

⁶⁵ Id., ibid., loc. cit.

⁶⁶ Sobre essa questão, Bakhtin diz o seguinte: “a segunda fonte da filosofia do riso na época de Rabelais era a célebre fórmula de Aristóteles: ‘o homem é o único ser vivente que ri’. A essa fórmula, que gozava de imensa popularidade atribuía-se um sentimento ampliado: o riso era considerado como o privilégio espiritual supremo do homem, inacessível às outras criaturas” (BAKHTIN, M. op. cit., p. 59). Ele acrescenta, ainda, que as outras duas fontes do riso do Renascimento seriam Hipócrates e Luciano.

⁶⁷ Bergson, por sua vez, estabelece que “não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano. [...] Vários definiram o homem como ‘um animal que sabe rir’. Poderiam também tê-lo definido como um animal que faz rir, pois, se algum outro animal ou um objeto inanimado consegue fazer rir, é devido a uma semelhança com o homem, à marca que o homem lhe imprime ou ao uso que o homem lhe dá.” (BERGSON, H. op. cit. p. 2-3)

⁶⁸ ARISTÓTELES, **Arte retórica e arte poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

sentido, para Aristóteles, seria plausível rir de um defeito ou feiúra desde que não houvesse dor ou sofrimento envolvidos, ou, nas suas próprias palavras, a comédia é “imitação de maus costumes, mas não de todos os vícios; ela só imita aquela parte do ignominioso que é o ridículo”⁶⁹, acrescentando que “o ridículo reside num defeito ou numa tara que não apresenta caráter doloroso ou corruptor. Tal é, por exemplo, o caso da máscara cômica feia e disforme, que não é causa de sofrimento”⁷⁰

Assim, no contato social, o riso agressivo e zombeteiro deveria ser substituído por um riso ameno, que não magoasse a ninguém. Nessa concepção, o riso assumia um aspecto humano e perdia o impacto agressivo dos arcaicos, em prol de um refinamento que servia menos a zombar do que a ilustrar e tornar agradável os encontros sociais sérios. Dessa forma, alguns assuntos passaram a ser objeto exclusivo de discussões graves, especialmente a lei, a política, como já se afirmou anteriormente, e a religião. Foi assim que Plutarco, um dos últimos representantes do helenismo, conforme nos ensina Minois, chegou à conclusão de que somente deveriam ser consideradas eficazes as críticas feitas com base na seriedade, motivo pelo qual ele se opunha tão ferozmente a Luciano e sua derrisão generalizada. Como diz Minois:

Em uma época em que a religião se espiritualiza e se torna absoluta na linhagem platônica e aristotélica, em que a divindade se congela em um espírito único, imutável e eterno, o riso é expulso dos céus. Num ser monolítico em que a onipotência, a essência e a existência são uma coisa só, não há mais espaço para o cômico. O riso insinua-se pelos interstícios do ser, pelas fissuras e pelos pedaços mal colados da criação, em Deus não pode haver a menor fissura. O riso não tem mais nada a ver com o divino, e, subitamente, adquire um verniz diabólico: o diabo tenta utilizá-lo para desintegrar a fé, ou Deus. É o instrumento de sua desforra. Assim, o pensamento grego pagão prepara a rejeição cristã ao riso.⁷¹

1.3 O riso latino: a sátira, o grotesco e a paródia

As relações entre o riso e o mundo latino são controversas, pois, como já se viu aqui, há questionamentos acerca da existência de um humor latino. Isso, em parte, se deve à imagem de mundo romano heróico, imponente e grave que herdamos de alguns

⁶⁹ ARISTÓTELES, op. cit., p. 8.

⁷⁰ Id., *ibid.*, p. 8.

⁷¹ MINOIS, G. op. cit., p. 75.

de seus principais historiadores, os quais filtraram cautelosamente as provas de que Roma também era palco de estrondosas gargalhadas. Segundo Minois, Roma representava um mundo cindido em dois:

De um lado os Catão, os César e os Brutus, impávidos, cumprindo seu destino pontuado de frases históricas bem recortadas que preenchem os dicionários de citações e as páginas rosa do *Petit Larousse*; de outro, a plebe que gargalha diante das obscenidades da atelana⁷² e que vocifera sobre as grades do anfiteatro⁷³.

Assim, a civilização romana vai ser marcada por essa cisão entre o que Minois chama de “severidade estóica” e o riso grosseiro. Porém, mesmo os autores clássicos, talvez cientes dos perigos do riso, ou demasiadamente preocupados em manter a imponência dos modelos latinos, se ocuparam em traduzir até as obras dotadas de um estilo mais agressivo de acordo com as regras de grandiloquência da retórica, eliminando qualquer resquício de comicidade. Não resta dúvida, todavia, de que exista um humor latino – e nisso concordam Georges Minois, Verena Alberti e Fritz Graf – observado principalmente por meio dos trabalhos de Cícero, mas considerando também os escritos de Quintiliano e suas teorias, além das comédias de Plauto e da sátira e do grotesco, gêneros tipicamente romanos.

Aquilo a que Minois se refere como o “riso grosseiro” guarda, segundo o próprio historiador, uma íntima relação com a origem camponesa da civilização romana. Sobre esse assunto, Minois cita Virgílio e Horácio, os quais estariam mais próximos das origens latinas, lembrando que ambos associam o temperamento alegre e ácido do camponês latino ao surgimento das festas rurais que cultuavam a fecundidade: “*lupercalia*, em 15 de fevereiro, *liberalia*, em 17 de março, *floralia*, em abril”⁷⁴. Além dessas festas de cunho pagão, Minois menciona também, como forma de compreender a mordacidade do humor latino, a própria língua latina, cujas formas elípticas serviriam sobremaneira aos jogos de palavras que estariam na base da *festivitas* (jovialidade) e da *dicacitas*. Elas estão também na origem desses divertimentos pastorais que consistem

⁷² Segundo Minois, “atelana” é uma forma de teatro popular nascida no século I a. C, vinda da região de Atela, na Campânia. “É um teatro rústico, que utiliza uma linguagem quase incompreensível para o público culto”. Op. cit. p. 103.

⁷³ MINOIS, G. op. cit., p. 77.

⁷⁴ Id., *ibid.*, p. 84.

em enviar de um grupo a outro, em réplicas alternadas, ‘desafios’ mordazes com uma métrica precisa: as *saturae*’⁷⁵.

Dessa forma, embora se tenha tentado preservar a história latina oficial dos fortes indícios de humor dessa civilização, uma pesquisa mais acurada dessas raízes derrisórias da cultura romana mostra o quanto os seus cidadãos tinham de zombeteiros. Não é à toa, que, nas palavras de Minois, que o surgimento da comédia tenha precedido ao da tragédia, em Roma, como se o mundo e a sociedade fossem percebidos, “a princípio, como realidades pouco sérias, que provocam a necessidade de zombaria”⁷⁶.

Outros elementos que denotam essa tendência à derrisão da civilização romana são a sátira e o grotesco. No primeiro caso, destaca-se, segundo Minois, o fato de a sátira ter assumido uma dimensão nacional, sendo seus alvos morais, políticos e sociais, o que demonstra o aspecto conservador do riso e da própria sociedade romana, pois os grandes autores satíricos latinos – como Juvenal e Marcial – são, acima de tudo, conservadores “e asseguram seu sucesso pela causticidade rústica e pelo apego às tradições”⁷⁷. Porém, mesmo moralizantes, as sátiras conservam seu aspecto agressivo e insolente, atingindo também a esfera política

Por outro lado, o grotesco surge em Roma como um elemento “cultural, ligado a um certo desenvolvimento da sociedade latina”⁷⁸, tendo surgido por volta do século I. Para Bakhtin, o aspecto essencial do grotesco é a deformidade do real, o que gera um riso perturbador e um mal-estar diante dessa realidade monstruosa, marcada pelo exagero, pelo hiperbolismo, pela profusão e pelo excesso. Segundo Minois, Petronio é o primeiro grande artista do grotesco, e sua obra “Satiricon” apresenta uma mistura de magia, erotismo, obscenidade, beleza e feiúra que transgride, com a liberdade inerente ao grotesco, as leis naturais e, mesmo que faça rir, “é o riso do diabo, que se compraz em misturar tudo para nossa confusão”⁷⁹. É esse mesmo riso diabólico que marca também a obra “As metamorfoses”, de Horácio, cujo herói é um asno, “animal que encarna os maus instintos, as forças maléficas, a sensualidade desenfreada”⁸⁰, o que pode explicar sua serventia ao imaginário cristão, conforme também assinalam Minois e Bakhtin.

⁷⁵ MINOIS, G. op. cit., p. 85.

⁷⁶ Id., *ibid.*, p. 86.

⁷⁷ Id., *ibid.*, p. 87.

⁷⁸ Id., *ibid.*, p. 94.

⁷⁹ Id., *ibid.*, p. 95.

⁸⁰ Id., *ibid.*, p. 96.

Conforme Bakhtin⁸¹, um dos estudiosos mais dedicados do grotesco rabelaisiano, a origem do termo “grotesco” remonta ao século XV, em pleno Renascimento – que, não por acaso, guarda forte relação com o pensamento clássico pagão. Informa Bakhtin que algumas escavações realizadas em Roma revelaram a existência de uma espécie de pintura ornamental, que passou a ser chamada de *grottesca*, por derivar do substantivo italiano *grotta* (“gruta”, em português). Interessante notar que também o pensador russo se refere a essa criativa e livre fusão de elementos distintos como uma de suas principais características, pois:

Ilumina a ousadia da invenção, permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está distante, ajuda libertar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais, comumente admitidos; permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo que existe e, portanto permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo⁸².

Cabe mencionar, também, na cultura latina, outro gênero que teve expressiva presença entre os seus cidadãos, ou seja, a paródia. Segundo Bakhtin, por influência das formas carnavalescas, que ocupavam um espaço fundamental na sociedade latina, com reflexos na visão de mundo dos homens, houve uma grande difusão da literatura latina paródica e semiparódica, das quais ele destaca as seguintes⁸³: *Joca monacorum*, ou “jogos monacais”, os quais serviam de diversão nos mosteiros e visavam subverter a lógica religiosa por meio da composição de evangelhos, liturgias e testamentos paródicos, como explica Minois⁸⁴; e a *Coena Cypriani*, texto anônimo provavelmente composto entre os séculos V e VIII, que “travestiu num espírito carnavalesco toda a Sagrada Escritura (Bíblia e Evangelhos)”⁸⁵ e se tornou um clássico dos chistes medievais, conforme Minois⁸⁶, tendo sido copiado e difundido à exaustão durante vários séculos.

Nas palavras do estudioso russo, “a paródia da Idade Média converte num jogo alegre e totalmente desenfreado tudo o que é sagrado e importante aos olhos da

⁸¹ BAKHTIN, M. op. cit., p. 28.

⁸² Id., ibid., p. 30.

⁸³ Id., ibid., p. 12.

⁸⁴ MINOIS, G. op. cit., p. 143.

⁸⁵ BAKHTIN, M. op. cit., p. 12.

⁸⁶ Id., ibid., loc. cit.

ideologia oficial”⁸⁷, característica que vai marcar a história e a evolução da paródia ao longo dos séculos, empregada de tempos em tempos para se opor a alguma forma de poder vigente, transcendendo ao âmbito a religião.

Nesse sentido, é importante lembrar uma obra citada por Bakhtin que muito interessa ao presente trabalho, por se posicionar crítica e derrisoriamente contra a gramática, assim como o autor a ser devidamente investigado nos capítulos seguintes desta dissertação, a *Virgilius Maro Grammaticus*⁸⁸. Lamentavelmente, as informações disponíveis no material pesquisado não são suficientes para que se faça uma maior reflexão a respeito dessa obra, embora se deva considerar sua relevância, tão notória quanto a *Coena Cypriani*, segundo Bakhtin. Trata-se de um “erudito tratado semiparódico sobre a gramática latina, ao mesmo tempo que [é] uma paródia da sabedoria escolástica e dos métodos científicos dos começos da Idade Média”⁸⁹. Além disso, Bakhtin ainda acrescenta a respeito da *Virgilius Maro Grammaticus*:

É uma obra extraordinariamente sábia, saturada de uma quantidade incrível de referências, citações das mais variadas autoridades do mundo antigo, que às vezes nem mesmo existiram: as citações na maioria dos casos são pastiches. As análises gramaticais, sérias e bastante sutis, entrelaçam-se com patentes exageros paródicos destas sutilezas ou com argumentações escrupulosas dos sábios. [...] No seu conjunto, *Virgilius Grammaticus* é uma soberba e refinada paródia do pensamento formal e gramatical do fim da Antigüidade⁹⁰.

Paralelamente a essa realidade derrisória que havia em Roma e de significativo caráter popular, com o desenvolvimento da intelectualidade, passou a existir uma orientação do riso e do risível para um nível mais sofisticado, cuja concepção estaria marcada pela retórica e pelas reflexões de Cícero e seu discípulo Quintiliano. De acordo

⁸⁷ BAKHTIN, M. op. cit., p. 73.

⁸⁸ Sobre essa obra, James Zetzel, da Universidade de Columbia, escreve o seguinte, em artigo acerca de Vivien Law, autora de obra a respeito da *Virgilius Maro Grammaticus*: “Vivien Law, an expert on medieval grammatical tradition, attempts [...] to argue that beneath the lunatic and parodic exterior lurks a serious purpose, that Virgilius is offering a concealed plea for multiplicity and plurality, a hidden revolt against the increasing dogmatism and narrowness of the early medieval church”. Zetzel acrescenta ainda que “Virgilius is exploring the creation of meaning as much as the creation of language”. ZETZEL, J. In: **Bryn Mawr Classical Review**, disponível em: <http://ccat.sas.upenn.edu/bmar/1995/95.10.23.html>. Acesso em 3.11.2008.

⁸⁹ BAKHTIN, M. op. cit., p. 12.

⁹⁰ BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. São Paulo: UNESP, 1993, p. 388.

com Verena Alberti, foi exatamente visando às formulações retóricas que os dois produziram os primeiros tratados sistemáticos sobre o riso no pensamento ocidental⁹¹.

Segundo Minois, já é possível perceber a distinção entre ambos os pensadores no que tange ao riso, embora apenas um pouco mais de um século os distancie. Enquanto Cícero expôs uma teoria completa sobre o riso em “De Oratore”, em geral demonstrando-se bastante favorável ao seu uso, especialmente na oratória, Quintiliano, por sua vez, revelava, em um tratado de cunho semelhante ao “De Oratore”, intitulado a “Instituição oratória”, ter uma visão mais cautelosa em relação ao assunto, conforme aponta o estudo de Minois:

Quintiliano lhe [ao riso] consagra duas vezes menos espaço que Cícero e exprime muitos temores sobre o assunto: o riso é suspeito e desestruturador, é um fomento da desordem; perigoso para o poder, faz perder a dignidade e a autoridade. O orador que o utiliza perde o controle de seu público; é um meio baixo, que qualquer um pode empregar; é a negação da razão e pode dissimular a verdade. O riso é perturbador, mais ou menos demoníaco, inexplicável, misterioso e incontrolável⁹².

Por outro lado, para Cícero, o riso era concebido com uma arma que poderia obter resultado positivo quando utilizado adequadamente, pois poderia se prestar muito bem ao convencimento e ao ensinamento, bem como ao ataque e à defesa⁹³. (2003, p. 107). Todavia, seu emprego não era recomendado sem que se fossem observados certos limites, relacionados à sua respeitabilidade. De acordo com Fritz Graf, em estudo compilado no livro organizado por Jan Bremmer e Herman Roodenburg, “Cícero aborda o problema da graça e suas limitações: o que marca o limite é ‘aquilo que é adequado’ (*to prepon*)”⁹⁴. Em outras palavras, como diria, Minois, desde que servisse à causa do orador, o riso poderia ser utilizado, sem que se olvidasse sua “elegância” e “polidez”⁹⁵, pois não se devia atacar o seu público, nem zombar de fatos que despertassem a piedade ou o horror. Assim como Aristóteles, também Cícero abonava o riso que fosse provocado por uma deformidade ou feiúra, bem como por um vício⁹⁶.

⁹¹ ALBERTI, V. op. cit., p. 56.

⁹² MINOIS, G. op. cit. p. 108.

⁹³ Id., *ibid.*, p. 107.

⁹⁴ GRAF, F. Cícero, Plauto e o riso romano. In: BREMMER, J. ROODENBURG, H. op. cit, p. 52.

⁹⁵ MINOIS, op. cit., p. 107.

⁹⁶ ALBERTI, V. op. cit., p. 58.

Assim, tais visões acerca do riso conduziriam à decadência do riso cáustico e grosseiro dos primórdios da civilização romana, como visto na atelana, em prol de um riso que Minois classifica de “parcimonioso, refinado, de bom gosto”, acrescentando que:

A trajetória do riso no mundo romano é de uma degradação progressiva, que vai do *risus* vigoroso e multiforme dos primeiros séculos da República a uma pluralidade de risos socialmente distintos. Nos círculos dirigentes e na elite intelectual, prevalece uma concepção agora negativa: o poder desconfia do riso; ele vigia as expressões subversivas em festas e comédias; nas classes superiores deve ser utilizado apenas com parcimônia, sob forma muito apurada, cada vez mais artificial e amaneirada. O riso grosseiro sob vigilância, o riso fino totalmente adulterado: a decadência do mundo romano é também a decadência de sua hilaridade. Os romanos dos séculos III e IV não têm sequer a possibilidade de rir de suas desgraças. Antes mesmo do desaparecimento do Império, eles entram no “vale de lágrimas” que a nova religião lhes prepara⁹⁷.

Portanto, a consolidação do cristianismo como religião oficial de Roma vai restringir cada vez mais o espaço do riso na sociedade, vinculando-o às manifestações do mal. Afinal, o diabo está à espreita para a sua desforra contra a divindade. Após sua domesticação, a Alta Idade Média promove a diabolização do riso.

1.4 O riso e a desforra do diabo

A influência do cristianismo sobre o comportamento e a mentalidade do Ocidente – em parte, perceptível até dos dias de hoje – teve, evidentemente, reflexos também sobre o riso e tudo aquilo que fazia rir. No mundo monoteísta cristão, fundamentado em conceitos aristotélicos e platônicos, Deus não ri, nem sob a forma da Santíssima Trindade, já que as três pessoas são perfeitas, acabadas, também não despertam hilaridade, pois “puro espírito, sem corpo e sem sexo, o trio divino, imutável e imóvel, está eternamente absorvido em sua autocontemplação”⁹⁸.

⁹⁷ MINOIS, G. op. cit. p. 109.

⁹⁸ Id., *ibid.*, p. 111.

Assim, perfeitas e acabadas, segundo a mitologia cristã, são as obras divinas – Adão e Eva – eternamente definidas pela sua beleza e jovialidade em plena harmonia com as delícias do jardim do Éden, onde não há deformidade ou mal algum que desequilibre o ambiente ordenado do paraíso. Eis, porém, que surge a serpente portando consigo o pecado original, disposta a revelar ao homem “a imperfeição, a corrupção e o fato de que as criaturas sejam decaídas, que não coincidam com seu modelo, com sua essência ideal”⁹⁹, elementos que estão vinculados ao riso.

O riso brota quando vemos esse buraco intransponível, aberto sobre o nada e quando tomamos consciência dele. É a desforra do diabo, que revela ao homem que ele não é nada, que não deve seu ser a si mesmo, que é dependente e que não pode nada, que é grotesco em um universo grotesco¹⁰⁰.

Quando o homem se percebe com todas as suas falhas e imperfeições, um homem que se engana, que envelhece e perde sua beleza, até chegar à morte, quando o ser humano se dá conta desse “universo grotesco” em que está, é aí que o riso vai se infiltrar, como “constatação de decadência e, ao mesmo tempo, um consolo, uma conduta de compensação para escapar ao desespero”¹⁰¹. Assim, ao invés de chorarmos por nossa fraqueza, rimos desse espetáculo decadente, o que, segundo os fundadores da igreja cristã, era prova do aspecto demoníaco do nosso riso.

Foram esses fundadores da igreja – chamados por Minois de “pais da igreja” – os principais detratores do riso, numa época em que surgiram diversos textos apócrifos que pregavam a iminência do apocalipse, ou seja, num tempo em que o castigo àquele que ri seria a condenação no juízo final, conforme explica Minois. Foi no Novo Testamento, então, que proliferaram as menções a Satã, cuja presença havia sido bastante tímida no Antigo Testamento¹⁰².

Nesse contexto apocalíptico, se desenvolveram as concepções de mundo de Santo Agostinho, Clemente e São João Crisóstomo. O primeiro, embora afirmasse a natureza humana do riso, não o aceitava, a não ser como uma manifestação das características inferiores do homem. O segundo também concedia ao riso seu caráter natural, porém, o supunha moderado, como em todas as suas outras manifestações,

⁹⁹ MINOIS, G. op. cit., p. 112.

¹⁰⁰ Id., *ibid.*, loc. cit.

¹⁰¹ Id., *ibid.*, p. 113.

¹⁰² Id., *ibid.*, p. 125.

seguindo as orientações dos filósofos mais conservadores, como já foi dito. Para Jan Bremmer:

Não deveria surpreender que um grupo social que tentava manter o controle sobre todos os tipos de expressão física, como comer, dormir e a sexualidade, também se opusesse ao riso. Desfrutar livremente o humor e o riso é a marca de uma comunidade tranqüila, aberta, não de uma ideologia ascética ou de uma sociedade tensa¹⁰³.

João Crisóstomo, por sua vez, foi aquele que mais perfeitamente interpretou a gargalhada como produto diabólico. Conforme ensina Minois, João Crisóstomo, em “Comentário sobre a epístola de São Paulo aos hebreus”, lançou um verdadeiro diatribe contra toda forma do riso, sem, contudo, obter sucesso.

O que põe João Crisóstomo literalmente fora de si é que, quanto mais ele troveja contra o riso, mais se ri. Por isso mesmo, o riso prova seu poder diabólico: incontrolável, insensato, insensível à ponderação, à lógica, à ameaça, ele supera o medo, triunfa sobre o furor sagrado que só faz atirá-lo, como uma corrente de ar sobre o fogo. O pregador, deixando-se levar contra o riso, torna-se cômico; querendo estancar o riso, faz com que riam dele; desforra do diabo, potência de Satã que dissipa, por esse vão ruído, o espírito divino. A cólera, mesmo a divina, nada pode contra o riso, símbolo consagrado da liberdade¹⁰⁴.

Apesar do aparente insucesso dos pregadores em suprimir o riso da sociedade, sua concepção acerca do tema ainda foi bastante influente durante séculos a fio, enquanto a igreja cristã preservou seu poder político, conforme afirma Bremmer, quando diz que “o eco do riso antigo seria ouvido, embora com moderação, durante muitos séculos”¹⁰⁵.

Dessa forma, em diversos momentos da história do escárnio, sua paternidade diabólica, seus perigos e seu uso parcimonioso serão lembrados, em guerra constante contra aqueles que defendem a zombaria como forma de se opor ao poder centralizador e sisudo. Afinal, cabe ressaltar, conforme ensina Bakhtin, que sob essa rigorosa camada de seriedade oficial, extra-oficialmente, o riso grosseiro sobreviveu de forma marginal no seio das classes populares, e foi exatamente essa marginalidade que levou a cultura

¹⁰³ BREMMER, J. Piadas, comediógrafos e livros de piadas na cultura grega antiga. In: BREMMER, J. ROODENBURG, H. op. cit. p. 43-44.

¹⁰⁴ MINOIS, G. op. cit., p. 131.

¹⁰⁵ BREMMER, J. Piadas, comediógrafos e livros de piadas na cultura grega antiga. In: BREMMER, J. ROODENBURG, H. op. cit. p. 44.

do riso a se distinguir por seu radicalismo e sua lucidez¹⁰⁶. De certa forma, embora nos interesse aqui também a concepção oficial, é essa forma popular extra-oficial que vai influenciar a mentalidade do Renascimento, bem como de alguns pensadores dos séculos XIX e XX, como veremos a seguir.

1.5 O riso atravessa os séculos: da Inquisição à contemporaneidade

Até aqui, traçamos um percurso do riso nas duas principais civilizações do mundo ocidental, pois, como já foi dito anteriormente, a Grécia antiga oferece um caminho quase completo das formas do riso que seriam encontradas ao longo da história. Porém, a civilização romana, embora tenha apresentado pontos de convergência com os gregos, também trouxe à tona a forte oposição religiosa ao riso, elemento desconhecido dos helênicos e que vai marcar profundamente as relações com o humor nos próximos séculos, moldando-lhe o caráter transgressor que alguns pensadores lhe atribuem até os nossos dias. Além disso, foi essa cultura da interdição imposta pela igreja que, de forma paradoxal, garantiu a sobrevivência do riso.

Se, por um lado, conforme nos ensina Minois¹⁰⁷, o riso invadiu também o âmbito do sagrado, sendo cultivado até mesmo pelos clérigos, por outro, a igreja católica preparou uma ofensiva ao deboche que se escancarava na sociedade medieval, aproveitando a crise que tomava a Europa na época da Guerra dos Cem Anos, na metade do século XIV, e a peste negra, responsável pela liquidação de mais de um terço da população do continente, para conter a zombaria generalizada. Porém, a forma encontrada pela igreja para exorcizar o medo da crise foi ridicularizando o diabo e o anticristo, sem deixar de veicular suas mensagens de obediência cega à instituição oficial e de temor a Deus.

Assim, no século XV, com a implantação dos tribunais da Santa Inquisição, as autoridades civis e religiosas passaram a vigiar o riso, pois “viam a derrisão com um olhar muito desconfiado”¹⁰⁸. Afinal, “Deus pune os zombeteiros e não acolhe de bom grado, no paraíso, os que riem”, e lembrando que “Jesus nunca riu”, essas autoridades

¹⁰⁶ BAKHTIN, M. op. cit. p. 62.

¹⁰⁷ MINOIS, G. op. cit., p. 241.

¹⁰⁸ Id., *ibid.*, p. 265.

enxergam o escárnio apenas “como um vício, característico do populacho ou de salteadores”¹⁰⁹. Então, as festas populares, como o carnaval – ao qual os eclesiásticos estavam terminantemente proibidos de assistir¹¹⁰ – e todas as formas de derrisão deixam de ser livres para serem vigiadas pelo olhar da autoridade, que decide que tipo de riso é adequado aos seus valores.

Portanto, informa Minois:

A Idade Média termina com risos e ranger de dentes. Risos da insensatez e da derrisão, atrás dos quais as elites cultivadas viam a zombaria do diabo. A unanimidade medieval é quebrada: social, religiosa e politicamente, a cristandade, no amanhecer da Renascença, explode em classes, em confissões e em estados rivais. Os confrontos que se preparam não se prestam ao riso¹¹¹.

Com a Renascença, todavia, esse quadro mudaria radicalmente, pois o riso popular da Idade Média, conforme apontou Bakhtin, passou a ser a melhor forma de combater a cultura medieval oficial, tendo sido utilizado pelos humanistas “como alavanca para reverter os valores culturais da sociedade feudal”¹¹² e criar um novo mundo, do qual o riso marginal de Rabelais será o arauto. Segundo Minois, “com Rabelais, começa de fato o riso moderno”, acrescentando que, por meio desse riso humanista profundamente ambíguo, “Rabelais prenuncia a era do absurdo, a nossa, e se ele toma o partido de rir dela é porque de nada adianta chorar por ela”¹¹³.

Dessa forma, munido de sua linguagem escatológica e grotesca, exagerada, por vezes absurda, Rabelais – cuja obra fora incluída no *Index* em 1564, por ser considerada um ataque blasfemo à religião¹¹⁴ – ao rir de tudo e não respeitar nada, como Luciano, se torna intolerável, tanto entre os católicos, quanto entre as pessoas finas, e seu caráter “herético” é motivo para que o adjetivo “rabelaisiano” seja vinculado a “ateu”. Nas palavras de Minois, o autor de *Gargântua e Pantagrue*:

gargalha, quando a hora não está mais para gargalhadas. É isso que é imperdoável. De chofre, o riso, que no século XV se havia tornado suspeito e amargo, transforma-se em desafio. O mal está encarnado, circunscrito: é o riso rabelaisiano, o riso baixo, obsceno, que não

¹⁰⁹ MINOIS, G. op. cit., loc. cit.

¹¹⁰ Id., *ibid.*, p. 268.

¹¹¹ Id., *ibid.*, p. 269.

¹¹² Id., *ibid.*, p. 272.

¹¹³ Id., *ibid.*, p. 274.

¹¹⁴ Id., *ibid.*, p. 269.

respeita nada e que, provavelmente – asseguram seus inimigos – não crê em nada¹¹⁵.

Como se disse, porém, é no Renascimento, com o advento do humanismo e em oposição a essa cultura obscurantista da Idade Média, marcada pela loucura dos conflitos religiosos de toda ordem, que o riso de Rabelais pode se constituir e ser compreendido como uma forma privilegiada de conceber o homem em sua plenitude.

Bakhtin, em sua longa análise do período em que viveu Rabelais, diz que:

A atitude do Renascimento em relação ao riso pode ser caracterizada, da maneira geral e preliminar, da seguinte maneira: o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem, é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo¹¹⁶.

De acordo com Bakhtin, essa atitude, na Renascença, vai se sustentar em três pilares básicos para afirmar a natureza positiva, regeneradora e criadora do riso: Hipócrates, Aristóteles e Luciano, para os quais rir seria “um princípio universal de concepção do mundo que assegura a cura e o renascimento, estreitamente relacionado aos problemas filosóficos mais importantes, isto é, à maneira de ‘aprender a bem morrer e bem viver’”¹¹⁷.

Não obstante suas bases positivas, o riso de matriz rabelaisiana, embora valorizado no Renascimento, vai ser tratado com assunto menor nos séculos seguintes, perdendo sua força no Romantismo¹¹⁸. Sua forma mais visceral e seu aspecto diabólico vão ser retomados, porém, somente no século XIX, com o advento da filosofia do alemão Nietzsche e com a literatura – por vezes chamada de satânica – de Baudelaire.

Para este último, o riso só poderia ser um signo satânico, exatamente por ser humano. Em “Da essência do riso de modo geral do cômico nas artes plásticas”¹¹⁹, no qual Baudelaire descreve Rabelais como o “grande mestre francês do grotesco”, que ele considera como o cômico absoluto, o riso é definitivamente separado de seu aspecto divino. Segundo Minois, “o riso é de certa forma a semente da famosa maçã do Éden, o

¹¹⁵ MINOIS, G. op. cit., loc. cit.

¹¹⁶ BAKHTIN, M. op. cit., p. 57.

¹¹⁷ Id., ibid., p. 60.

¹¹⁸ Id., ibid., p. 103.

¹¹⁹ BAUDELAIRE, C. Da essência do riso de modo geral do cômico nas artes plásticas. In: **Poesia e prosa: volume único**. Rio Janeiro: Nova Aguillar, 1995.

fruto diabólico pelo qual Satã se vinga ao mesmo tempo de Deus e dos homens”¹²⁰. Nesse sentido, o riso se torna marca do orgulho e vaidade, em suma, da superioridade, como diz o próprio Baudelaire:

A concordância unânime dos fisiologistas do riso sobre a principal razão desse monstruoso fenômeno bastaria para demonstrar que o cômico é um dos mais claros signos satânicos do homem e uma das inúmeras complicações contidas na maçã simbólica. O riso, dizem, vem da superioridade. Eu não ficaria surpreso se diante dessa descoberta o fisiologista se pusesse a rir pensando em sua própria superioridade. Uma perfeita idéia satânica! Orgulho e aberração! Ora, é notório que todos os loucos dos manicômios possuem a idéia de sua própria superioridade desenvolvida em excesso. Eu não conheço em absoluto loucos humildes¹²¹.

Essa constatação de que o riso que transcende o bem divino, colocando-se acima da existência por perceber seu absurdo enlouquecedor ecoa no pensamento de Nietzsche, pois, conforme Minois, é com o filósofo que “o homem descobre sua solidão em um universo que não tem um sentido preestabelecido”¹²². Em “Além do bem e do mal”, ele diz o seguinte:

Nós estamos prontos, como nunca, para um Carnaval em grande estilo, para as gargalhadas e para a louca alegria da Terça-Feira Gorda do espírito; para os crimes transcendentais da suprema idiotice e da zombaria aristofanesca que bafeja o universo. Talvez descubramos então, precisamente, o domínio de nossa invenção, aquele em que ainda podemos ser originais, como parodistas da história universal e como polichinelos de Deus; talvez, se nada mais tem futuro hoje, nosso riso, justamente ele, o tenha¹²³.

Essa relação do pensamento nietzscheano com o riso foi também retratada por Verena Alberti, a qual estabelece fortes vínculos deste com o escritor Georges Bataille. Para Alberti, não resta dúvida de que o riso era uma atitude filosófica para Nietzsche, “necessária para sair da verdade séria, da crença na razão e da positividade da existência”¹²⁴. Essa concepção reflete nas idéias de Bataille, para quem a experiência

¹²⁰ MINOIS, G. op. cit., p. 533.

¹²¹ BAUDELAIRE, C. op. cit., p. 736-737.

¹²² MINOIS, G. op. cit., p. 517.

¹²³ NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

¹²⁴ ALBERTI, V. op. cit., p. 15.

do riso era indispensável para ir mais longe do que o pensamento poderia permitir, rumo ao não-saber. É nesse sentido que Alberti afirma ser o riso:

a experiência do nada, do impossível, da morte – experiência indispensável para que o pensamento ultrapasse a si mesmo, para que nos lancemos no “não-conhecimento”. Ele encerra uma situação extrema da atividade filosófica: permite pensar o que não pode ser pensado¹²⁵.

De forma semelhante, Foucault, no prefácio de “As palavras e as coisas”, cita Borges para explicar como o riso se situa nesse “não-lugar da linguagem”, atribuindo ao escritor argentino a “paternidade” do seu texto filosófico. Segundo Foucault, o texto de Borges ao qual alude é um que, mencionando uma suposta enciclopédia chinesa, leva o leitor ao riso por abalar “todas as familiaridades do pensamento”, ao fornecer uma lista com as categorias de animais, divididas de acordo com critérios exóticos como “pertencentes ao imperador”, “que se agitam como loucos”, “inumeráveis”, “desenhados com um pincel muito fino de camelo”, ou “que de longe se parecem moscas”¹²⁶. Assim, faz rir, segundo Foucault, a impossibilidade de pensar essas categorias, as quais nos levam aos limites do nosso pensamento e nos confrontam, não seu certo mal-estar, com a ruína da própria linguagem, que perdeu a possibilidade de nomear¹²⁷ e de “manter juntas as palavras e as coisas”¹²⁸.

Nesse sentido, acrescenta Alberti que:

No que diz respeito ao estatuto desse “não-lugar”, desse “nada” que encerra a essência do riso, pode-se distinguir dois movimentos, o primeiro o define em contraposição à ordem do sério, o riso e o risível remetem então ao não-sentido (*nonsense*), ao inconsciente, ao não-sério, que existem apesar do sentido, do consciente e do sério. [...] O segundo movimento consiste em relacionar o “nada” à cessação de ser: o “nada” não é mais a “metade” não-séria ou inconsciente do ser, e sim a morte. Saber rir, nesse caso, é tornar-se Deus, experimentar o impensável, ou ainda sair da finitude da existência¹²⁹.

¹²⁵ ALBERTI, V. op. cit., p. 14-15.

¹²⁶ FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. Tradução: Salma Tannus Muchail. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. IX.

¹²⁷ Id., *ibid.*, p. XIV.

¹²⁸ ALBERTI, V. op. cit., p. 16.

¹²⁹ Id., *ibid.*, p. 23.

Além dessas abordagens filosóficas, Alberti apresenta ainda algumas outras concepções mais contemporâneas acerca do fenômeno do riso, como a de Clément Rosset, que, em “Lógica do pior”, de 1971, estabelece a diferença entre riso clássico e o riso trágico, situando este no mesmo espaço para além do pensamento e da ordem¹³⁰. Além de Rosset, Alberti menciona também os estudos de Jean Cohen, de 1985, e Bjorn Ekmann, de 1981, enfatizando o caráter subversivo e transgressor do riso presente nas definições de Robert Escarpit e Luiz Felipe Baêta Neves, que, em trabalho de 1974, “opõe o riso e o cômico à ‘ideologia da seriedade’”¹³¹, assim como Leandro Konder, cuja pesquisa sobre o barão de Itararé também vê no humor uma função desmistificadora da ideologia dominante, “destacando ainda seu caráter libertário e sua capacidade de trazer o novo”¹³².

Dessa forma, fica patente que a visão contemporânea acerca do riso privilegia especialmente seu caráter emancipador e sua relação com o impensado, embora careça de uma definição única e acabada. Tanto é verdade que os estudos sobre o riso ainda se multiplicam em abordagens diversas, como se pode ver pelos trabalhos do próprio Georges Minois, que em muito serviu à presente pesquisa, o qual menciona os estudos de Bernard Sarrazin, Dominique Arnould, Dominique Bertrand, Jacques Le Goff, Jeannine Horowitz, entre outros.

Podemos citar ainda, os estudos de Concetta D’Angeli e Guido Paduano e a interessante pesquisa de Leda Tenório da Mota sobre a violência do riso em Proust, brevemente referidos aqui, além dos trabalhos já considerados clássicos, como o de Pirandello, o de Bergson e o de Freud a respeito dos chistes, os quais mereceriam uma maior atenção em momento mais oportuno, visto que a presente pesquisa não comporta a profundidade já consolidada e amplamente comentada de suas teorias.

Visando finalizar esse percurso histórico-teórico, cabe empregar a citação da própria Alberti para as explicações atuais em torno do riso e do risível:

E apesar de ainda se falar hoje em cômico, chiste, jogo de palavras etc., não há mais classificações que pretendam cercar as possibilidades do risível. O objeto do riso também perdeu sua concretude de objeto. Já não é o objeto que nos faz rir, mas uma certa percepção do que ele significa – a verdade do não-sério. [...] o que importa é a possibilidade de um sentido na ausência de sentido. O mistério do riso

¹³⁰ ALBERTI. V. op. cit., p. 21.

¹³¹ Id., *ibid.*, p. 31.

¹³² Id., *ibid.*, loc. cit.

propositadamente se mantém: o riso não é efeito de uma paixão, não tem um princípio físico ou moral e deve continuar incógnito¹³³.

1.6 O humor no Brasil: marginal e popular

A literatura cômica produzida no Brasil teve seu embrião com a poesia satírica de Gregório de Matos, cujo apelido – “Boca do Inferno” – de certa forma, dá uma dimensão do poder do seu humor na sociedade baiana. Para críticos como Mário Faustino, Gregório seria herdeiro da literatura satírica européia, continuando uma linhagem que passa por Marcial, Rabelais e Gil Vicente, porém, produzindo uma poesia de linguagem própria, buscando incorporar um vocabulário e uma sintaxe mais próximos da língua falada no Brasil. Da mesma forma, soube absorver os elementos da cultura popular, como as modinhas e os luduns, atando, pela primeira vez, os nós do humor a essa cultura no País¹³⁴.

De forma semelhante, esse vínculo se faz notar também nas célebres “Cartas chilenas”, de Tomás Antônio Gonzaga, compilação de 13 cartas assinadas por Critilo – o próprio Gonzaga – e enviadas a Doroteu – Cláudio Manuel da Costa – relatando, de forma debochada e caricata, os desmandos do governo mineiro de Luís Meneses, chamado de Fanfarrão Minésio, também por meio de uma linguagem popular. A esse dado, some-se ainda o fato de ter o autor preferido o uso do pseudônimo, a fim de ocultar sua identidade e evitar o clima de opressão política que rondava a sociedade.

A cultura do humor, assim, floresce, no Brasil, no seio popular, tendência que ganha mais força com a Independência, em 1822, em que o romantismo empresta cores nacionais à arte em geral, mas em particular, à literatura. Nesse contexto, surgem as poesias satíricas – por vezes, satânicas – de Álvares de Azevedo, as quais incorporam elementos do cotidiano, como se pode ver a seguir no poema abaixo, em que a eterna musa romântica – uma simples lavadeira, ao que se pode perceber – é confundida com um “rol de roupa suja”:

¹³³ ALBERTI, V. op. cit., p. 205-206.

¹³⁴ FAUSTINO, M. **Evolução da literatura brasileira**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.

É ela! É ela! É ela! É ela!

É ela! é ela! — murmurei tremendo,
e o eco ao longe murmurou — é ela!
Eu a vi... minha fada aérea e pura —
a minha lavadeira na janela.

Dessas águas furtadas onde eu moro
eu a vejo estendendo no telhado
os vestidos de chita, as saias brancas;
eu a vejo e suspiro enamorado!

Esta noite eu ousei mais atrevido,
nas telhas que estalavam nos meus passos,
ir espiar seu venturoso sono,
vê-la mais bela de Morfeu nos braços!

Como dormia! que profundo sono!...
Tinha na mão o ferro do engomado...
Como roncava maviosa e pura!...
Quase caí na rua desmaiado!

Afastei a janela, entrei medroso...
Palpitava-lhe o seio adormecido...
Fui beijá-la... roubei do seio dela
um bilhete que estava ali metido...

Oh! decerto... (pensei) é doce página
onde a alma derramou gentis amores;
são versos dela... que amanhã decerto
ela me enviará cheios de flores...

Tremi de febre! Venturosa folha!
Quem pousasse contigo neste seio!
Como Otelo beijando a sua esposa,
eu beijei-a a tremer de devaneio...

É ela! é ela! — repeti tremendo;
mas cantou nesse instante uma coruja...
Abri cioso a página secreta...
Oh! meu Deus! era um rol de roupa suja!

Mas se Werther morreu por ver Carlota
Dando pão com manteiga às criancinhas,
Se achou-a assim mais bela... eu mais te adoro
Sonhando-te a lavar as camisinhas!

É ela! é ela! meu amor, minh'alma,
A Laura, a Beatriz que o céu revela...
É ela! é ela! — murmurei tremendo,
E o eco ao longe suspirou — é ela!¹³⁵

¹³⁵ AZEVEDO, A. **Melhores poemas**. 6. ed. São Paulo: Global Editora, 2003.

No romance, em 1854, Manuel Antônio de Almeida lançava “Memórias de um sargento de milícias”, obra dotada de grande senso de humor e deboche que buscava também incorporar esses elementos do cotidiano, principalmente no que concerne à linguagem, mais direta como a jornalística. Além disso, vale notar também que o referido romance foi publicado em folhetins, assim como grande parte da literatura da época, cujo apelo popular aumentara nessa época. Sobre esse tema, diz Saliba:

É necessário considerar primeiramente que uma parte não desprezível da grande produção humorística brasileira não nasce com a República, ela já existe disseminada na produção literária rotulada, nem sempre de maneira apropriada, de “romântica” e “realista”. Já no formato mais leve e fácil do folhetim, que ocupava o rodapé dos jornais, a tendência era francamente pela produção de histórias cômicas que jogavam com o burlesco, com a surpresa e com o suspense. Mas esta produção de cunho humorístico aparecia sempre nas margens: primeiro nos rodapés dos jornais ou em pequenos e efêmeros pasquins semanais, depois nas margens das obras dos próprios autores e, por fim, nas margens da própria produção escrita¹³⁶.

Assim, percebe-se, no Brasil, uma forte ligação entre o humor e a cultura não-oficial, popular, em muito semelhante ao que Bakhtin revelou acerca da obra de Rabelais, em que a cultura popular servia como uma forma de se opor à seriedade oficial da sociedade medieval. Desenvolvendo-se às margens da produção literária reconhecida pelas academias de escritores, o humor encontrava nas revistas e nos jornais seu espaço de expressão, especialmente com o incremento da imprensa na última década do século XIX¹³⁷. Havia, porém, uma certa tradição humorística em que se destacava o desenho, seja em forma de charge, caricatura, ou de primitivas histórias em quadrinhos, que, com o desenvolvimento da imprensa, no início da República, ganham mais força entre os periódicos, superando em parte o desprezo dos meios culturais em relação ao humor na época do Império¹³⁸.

A propósito, é da época imperial uma obra mencionada por Saliba que merece ser destacada, a “Encyclopedia do riso e da galhofa”, cujos fascículos foram reunidos em dois volumes em 1863, e assinados por um “tal Pafúncio Semicúpio Pechincha, cognome “patusco jubilado”, na verdade um estapafúrdio pseudônimo atrás do qual se

¹³⁶ SALIBA, E. T. **Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 38.

¹³⁷ Id., *ibid.*, loc. cit.

¹³⁸ Id., *ibid.*, p. 43.

escondia Eduardo Laemmert”¹³⁹. Essa enciclopédia reúne 2648 verbetes, cada um chamado de “ramalhete” – curiosamente, a mesma terminologia atribuída por Gregório de Matos aos seus textos, conforme ensina Saliba¹⁴⁰ – dispostos de forma disparatada, sem que haja conexão alguma ou padrão que indique uma seqüência lógica. Certamente, tal livro precisaria de uma análise minuciosa, pela aparente riqueza do material que nos apresenta o historiador, talvez numa pesquisa de maior alcance; entretanto, dada sua originalidade, não poderia deixar de ser ao menos mencionada aqui, como uma obra ainda a ser “descoberta” no panorama humorístico brasileiro, por ter caído em visível ostracismo.

Esse “esquecimento”, segundo Saliba, guardava forte relação com o fato de os humoristas serem vistos com olhares desconfiados, tanto na época imperial quanto na era republicana. Nas suas palavras:

De qualquer maneira, para além das circunstâncias normais de se ligarem a aspectos muito peculiares da sua época, parece pesar sobre estes humoristas esquecidos uma atitude curiosa e difusa de suspeição social. Esta suspeição social que parece pesar sobre aquele que se diz humorista (ou mesmo que chegou a nomear desta forma sua produção marginal de escritor) ainda perdura por muito tempo na cultura brasileira, mesmo no período batizado e crismado com o gracioso epíteto de *Belle Époque*¹⁴¹.

Voltando ao período republicano, na virada do século, começaram a se destacar, na capital, Rio de Janeiro, alguns escritores/humoristas de caráter irreverente, cujo humor era aguçado pela desilusão com a República, pois sua instituição com os alicerces fincados no conceito de cidadania trouxe à tona a realidade atrasada de uma nação ainda tomada pelas desigualdades sociais, geográficas, políticas e culturais. Assim, na *Belle Époque* brasileira, a cidade do Rio de Janeiro passou a representar essa possibilidade de abrir-se para o cosmopolitismo e a necessidade de europeização e modernização que prometia salvar o País do seu atraso.

Entre esses escritores, vale citar Bastos Tigre, Emílio de Menezes, Guimarães Passos e Olavo Bilac, todos pertencentes aos círculos boêmios do Rio, pelos quais o jovem Madeira de Freitas nutriria enorme admiração. Estes se tornarão conhecidos,

¹³⁹ SALIBA, E. T. op. cit., p. 47.

¹⁴⁰ Id., *ibid.*, p. 48.

¹⁴¹ Id., *ibid.*, p. 65.

dentre outras qualidades pela sua produção humorística, especialmente no caso de Emílio de Menezes e Bastos Tigre, cuja habilidade para elaborar quadrinhas satíricas e caricaturas textuais debochando de amigos e inimigos, bem como divertidos textos publicitários, ajudou a definir o humor do período como um humor de base popular, voltado aos elementos do cotidiano, que serão empregados também pelos modernistas a partir da segunda década de 1900.

Não obstante a popularidade de alguns humoristas, por sua forte relação com a boemia, estes ainda agiam sob o olhar desconfiado da cultura oficial e da sociedade. Assim, em decorrência dessa “relativa marginalização, tais humoristas mostram-se quase sempre constrangidos, tolhidos na sua produção – talvez mais ainda que seus confrades escritores – por pruridos de sua classe e de sua formação cultural”¹⁴². Isso explica, em parte, conforme ensina Ribas, o uso de pseudônimos pelos escritores que praticavam o humor, pois a pecha de humorista representou, em alguns casos, sérios entraves à atuação destes em outras áreas da cultura, especialmente no caso daqueles que granjearam maior fama, como Emílio de Menezes e Bastos Tigre¹⁴³.

Mesmo assim, o humor continuou se desenvolvendo, principalmente em forma de paródia, que “foi, talvez, a maneira privilegiada para representar a vida brasileira”¹⁴⁴. Assim, por meio da paródia da expressão escrita culta dos poetas parnasianos e simbolistas, o foco do humor passou a se dirigir para a linguagem, advindo desse interesse os textos em português macarrônico, que procuravam sintetizar numa língua híbrida, as diferentes culturas que compunham os grandes centros – Rio de Janeiro e São Paulo – ou os textos em linguagem informal, incorporando cada vez mais as expressões e termos do cotidiano, alargando o fosso que existia entre a cultura popular e a oficial, pelo menos até o advento do modernismo, cuja lógica procuraria inverter essa relação.

É nesse contexto cultural que vão surgir Mendes Fradique e seu método confuso, absorvendo boa parte dessas influências e agregando elementos originais para a época, como veremos no último capítulo desta pesquisa, embora negasse qualquer relação com o modernismo que irromperia a partir da Semana de 1922¹⁴⁵.

¹⁴² SALIBA, E. T. op. cit., p. 136.

¹⁴³ CARNEIRO, C. R., op. cit., p. 57.

¹⁴⁴ SALIBA, op. cit., p. 96.

¹⁴⁵ “Entre dois tempos e pagando tributo a duas eras, Mendes Fradique constituiu uma obra que revela meandros de preservação de atributos estéticos da boemia carioca e antigas formas composicionais satíricas que se conjugam a técnicas textuais inovadoras, agregando elementos

Cabe acrescentar, a título de esclarecimento apenas, que o humor brasileiro – se é que este tem nacionalidade, elemento bastante discutível – não tem suas origens somente na cultura européia, embora tenhamos focado nesse aspecto da sua constituição. O riso dos indígenas, já estudado por Lévi-Strauss e publicado em antologias indígenas, além de ter sido mencionado também por Minois, um dos alicerces teóricos deste trabalho, bem como aquele originário da Ásia, vide os haicais de Leminski, também serviram de influência à cultura do riso presente na literatura brasileira. Porém, por absoluta falta de tempo e espaço, não serão discutidas aqui essas fontes extra-européias, embora seja matéria a ser pesquisada futuramente.

2 O nonsense

Em meados do século XIX, surgiu na Inglaterra vitoriana uma expressão literária aparentemente nova, conhecida como *nonsense*. Tal expressão foi marcada por dois autores em particular: Lewis Carroll e suas obras de maior destaque, “Alice no País das Maravilhas” e “Através dos Espelhos”, consideradas até hoje como marcos importantes da chamada literatura nonsense, e alguns anos antes, destacam-se os limeriques de Edward Lear – cujo primeiro livro, *Book of Nonsense*, foi publicado em 1846.

A literatura produzida por esses dois autores foi, por muitos anos, considerada como uma manifestação artística menor, vinculada à tradição humorística, ou simplesmente, vista como literatura infantil, segundo Tigges¹⁴⁶ e Lúcia Xavier Bastos¹⁴⁷. A obra dos dois autores vitorianos enfrentou certa resistência por parte dos críticos da época em que foram produzidas, tendo suscitado crescente interesse após o advento das vanguardas artísticas, no século XX.

Conforme aponta Tigges¹⁴⁸, o Dicionário de Inglês de Oxford informa que o termo *nonsense* foi registrado pela primeira vez na escrita em um texto de Ben Jonson, em 1614, como o sentido de “palavras escritas ou faladas que não fazem sentido ou veiculam idéias absurdas”. Entretanto, ressalta Tigges, todas as menções ao vocábulo apresentam um tom depreciativo, o que, de certa forma, revela a negatividade subjacente à abordagem do fenômeno literário pelos críticos. Como revela, porém, Dirce Waltrick do Amarante, em sua tese de doutorado sobre Edward Lear, o termo, “no seu contexto literário, teria sido tomado de empréstimo do título de seu [de Edward Lear] primeiro livro de poemas, *A Book of Nonsense*”¹⁴⁹, de 1846.

Segundo o estudo “Anotações sobre leitura e nonsense” (2001), de Lúcia Xavier Bastos, porém, embora alguns autores restrinjam esse fenômeno ao período vitoriano – entre os quais se destacam Win Tigges, Myriam Ávila e Klaus Reichert, conforme veremos mais adiante – esse tipo de expressão literária teria correspondência na Antigüidade com os escritos do poeta e soldado grego Arquíloco sobre as coisas impossíveis, denominados em grego de *adynata*, assim como com os versos medievais

¹⁴⁶ TIGGES, W. **An anatomy of literary nonsense**. Amsterdam: Rodopi, 1988, p. 7.

¹⁴⁷ BASTOS, L. K. X. **Anotações sobre leitura e nonsense**. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 16.

¹⁴⁸ Id., *ibid.*, p. 6.

¹⁴⁹ AMARANTE, Dirce Waltrick. **Sr. Lear, conhecê-lo é um prazer! O Nonsense de Edward Lear**. (tese de doutorado) Florianópolis: UFSC, 2006, p. 2.

de Virgílio conhecidos como *impossibilia*¹⁵⁰. Bastos também chama a atenção para o fato de que Curtius, autor de “Literatura européia e Idade Média latina”, lançado no Brasil em 1957, incluía, ao lado dos *adynata*, as comédias de Aristófanes, citando “A revolução das mulheres”, “A greve do sexo” e “Pluto” como “exemplos de paralelismo entre os motivos cômicos e os *adynata*”¹⁵¹.

Essa relação entre *nonsense* e humor é bastante controversa, tanto quanto falar de suas origens. Segundo Myriam Ávila, que discorda dessa proximidade entre humorismo e *nonsense*, Annemarie Schöne, em sua tese de doutorado defendida em 1951, não fazia nenhuma distinção entre ambos, além de afirmar a existência de um *nonsense* alemão, assim como Alfred Liede, que reuniu farto material a respeito do assunto. Por outro lado, Schöne considera Shakespeare como uma espécie de “bisavô do *nonsense*”, pois este seria produto de uma relação lúdica com a linguagem que já se fazia notar no dramaturgo inglês¹⁵².

A propósito, no que concerne aos estudos realizados acerca do *nonsense*, Ávila faz um levantamento interessante, especialmente pelo fato de apresentar tema pouco estudado em língua portuguesa, talvez pela sua forte relação com a língua inglesa, conforme aponta a própria autora. Destaca a pesquisadora a profusão de títulos sobre o *nonsense*, mais especificamente sobre Carroll, mencionando o trabalho do alemão E. Kreutzer, cuja revisão da literatura, feita em 1984, aponta para uma aparentemente incompleta relação de 115 livros¹⁵³. Dentre os principais estudos nessa área, Ávila cita, além dos já mencionados, os trabalhos de Elisabeth Sewell (1952), Klaus Reichert (1974) e Dieter Petzold (1972), não se esquecendo de mencionar também o estudo de Gilles Deleuze, “Lógica do sentido”, de 1969.

O recrudescimento do interesse na obra de Carroll e Lear revela, possivelmente, o reconhecimento dos artistas modernos da revolucionária e radical utilização da linguagem como instrumento, nas palavras de Ávila¹⁵⁴, que acredita no caráter antecipatório do *nonsense* de certos elementos da Inglaterra vitoriana que se manifestariam com maior evidência no século XX. Não é à toa, conforme enfatiza Tigges, que o primeiro árduo defensor do *nonsense* – G. K. Chesterton – tenha

¹⁵⁰ BASTOS, L. K. X. op. cit., p. 13-14.

¹⁵¹ Id. ibid., p. 16.

¹⁵² ÁVILA, M. **Rima e solução: a poesia nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear**. São Paulo: ANNABLUME, 1995, p. 54-55.

¹⁵³ Id., ibid., p. 51.

¹⁵⁴ Id., ibid., p. 21.

publicado seu texto em 1901, o qual também correlacionou, de forma bastante abrangente, segundo Tigges, o teor do *nonsense* ao de autores como Aristófanes, Rabelais e Sterne¹⁵⁵.

Bastos também destaca essa relação do *nonsense* com autores ingleses anteriores aos escritores vitorianos, atribuindo-lhe uma aliança com a tradição oral, na literatura inglesa, passando “a integrar definitivamente a cultura popular da Idade Média e do Renascimento, como parte das festas de cunho carnavalesco”¹⁵⁶, concepção semelhante à de Bakhtin sobre o contexto de Rabelais, conforme estabelecido pelo crítico russo no seu livro a respeito do escritor francês.

Nesse sentido, seguindo as idéias de Hugh Haughton, veiculadas em “The Chatto book of nonsense”, de 1988, Bastos reconhece a existência de *nonsense* nos bobos de Shakespeare, bem como em poetas românticos como Lamb, Coleridge, Keats e Wordsworth, apesar de essa associação com o romantismo ser pouco usual¹⁵⁷.

Hildebrandt, outro pesquisador mencionado por Tigges, foi um dos primeiros a apresentar uma classificação do *nonsense*, englobando também outras formas poéticas populares. Ele, assim, definiu três tipos de *nonsense*: em primeiro lugar, estaria o “*nonsense* popular”, cuja forma mais antiga pode ser vista nos *nursery rhymes*; em segundo, viria o que ele denomina de “*nonsense* ornamental”, vinculado aos jogos de palavras, por exemplo; e o terceiro seria o “*nonsense* literário”, representado por Carroll e Lear, os quais se distinguiriam dos anteriores por demonstrarem uma maior elaboração em termos de forma e conteúdo¹⁵⁸.

Além desse trabalho, Tigges menciona diversos outros estudos, incluindo os de Alfred Liede, Sonstroem, Gray, Martin Esslin, Vivien Noakes, Holquist, Laffay, Flescher, Haight, entre outros, muitos dos quais divergentes em termos de concepção do *nonsense*. Todas essas divergências nos remetem a outra discussão de fundo, também levantada por Ávila e lembrada por Tigges, a respeito da exclusividade vitoriana desse fenômeno literário, já investigada pelo autor da presente monografia em artigo de 2003¹⁵⁹. Afinal, como um dos objetivos desta análise é afirmar a permanência do

¹⁵⁵ TIGGES, W. op. cit., p. 8.

¹⁵⁶ BASTOS, L. K. X. op. cit., p. 19.

¹⁵⁷ Id.. *ibid.*, p. 19-20.

¹⁵⁸ TIGGES, W. op. cit., p 16-17.

¹⁵⁹ PASSOS, C. Abolição das fronteiras entre o nonsense e o teatro do absurdo: um estudo introdutório. **Revista de Divulgação Cultural**. Nonsense: o avesso do senso. Universidade Regional de Blumenau, SC. Nº 82, jan/abr 2004, organizador: Sérgio Medeiros.

nonsense na “Grammatica” de Mendes Fradique, se faz necessário rever os aspectos principais dessa discussão de modo a possibilitar tal leitura.

Em sua tese “Rima e Solução – a poesia *nonsense* de Lewis Carroll e Edward Lear”, Ávila baseia-se no estudo de gênero literário realizado por Klaus Reichert, delimitando o seu objeto de estudo da seguinte forma: “Outro pressuposto desta tese [...] é o de que o gênero *nonsense*, como ele é considerado aqui, foi praticado unicamente por Carroll e Lear, durante o período que vai de meados do século XIX até 1898, ano da morte de Carroll”¹⁶⁰. Essa mesma idéia é apresentada por Tigges, no capítulo inicial de “An Anatomy of Literary Nonsense”, quando este lembra que o “*nonsense* used within a literary context is often stated to be a typically Victorian phenomenon”¹⁶¹, embora sua visão seja marcada por uma maior flexibilidade, pois reconhece que não há consenso teórico sobre uma definição precisa do *nonsense*, fato comprovado pela diversidade de autores e obras que são elencados sob o mesmo termo nas respectivas antologias, que apontam para o *nonsense*, às vezes, como recurso estilístico, e em outras, como gênero literário¹⁶².

Segundo Reichert, essa relação indissociável entre o *nonsense* e o período vitoriano seria atribuída ao fato de o primeiro refletir o *Zeitgeist* desse período, cujas manifestações culturais mais marcantes “apresentam como característica comum (também encontrada no *nonsense*) a justaposição de coisas totalmente disparatadas”¹⁶³.

Dessa forma, Reichert entende que diversos aspectos culturais vivenciados no cotidiano da metrópole inglesa em meados do século XIX, especialmente no que concerne à popularização de atividades de lazer relacionadas aos jogos com palavras e adivinhações, assim como a proliferação dos museus e dos dicionários, teriam criado um ambiente propício para o surgimento e a aceitação do *nonsense*. Devido à arbitrariedade segundo a qual eram organizadas essas manifestações culturais, que permitia, por exemplo, a disposição dos objetos mais diversos em um mesmo espaço como meras “peças de exposição” – no caso dos museus, por exemplo – ou seja, pelo fato de o período vitoriano admitir a simultaneidade de elementos sem uma aparente

¹⁶⁰ ÁVILA, M. op. cit., p. 19.

¹⁶¹ “Afirma-se com frequência que o *nonsense*, dentro de um contexto literário, é um fenômeno tipicamente vitoriano” (Tradução do autor). TIGGES, W. op. cit, p. 6.

¹⁶² Id., *ibid.*, p. 1.

¹⁶³ ÁVILA, M. op. cit., 20.

relação lógica entre si, presume o autor que, nesse contexto, “as coisas só fazem sentido dentro de uma ‘sintaxe’ arbitrária”¹⁶⁴.

Além disso, conforme aponta Tigges¹⁶⁵ (1988), a consolidação do capitalismo como sistema econômico e da Revolução Industrial na segunda metade do século XIX engendrou um novo modelo de sociedade. Nesse sentido, essa próspera sociedade inglesa passou a ser marcada pela acumulação inútil de objetos e pela valorização de conceitos abstratos, como emprego, lucro, e também desemprego, exploração e pobreza em detrimento da presença de qualquer valor emocional nas relações de troca. Essa substituição da concepção romântica de mundo, baseada no sentimento e na subjetividade, por uma cultura alicerçada no valor econômico dos objetos, cujo caráter artesanal perdera sentido em virtude da produção em série possibilitada pelas fábricas e da sua transformação em mercadoria para consumo em larga escala, seria fundamental para explicar a associação do *nonsense* à Era Vitoriana. Assim, para Reichert, a combinação desses fatores específicos propiciou o surgimento e a aceitação do *nonsense* como manifestação exclusiva da Inglaterra de Carroll e Lear, levando ao pressuposto de que “a continuidade deste [do nonsense] também não é possível após estes dois autores”¹⁶⁶.

Não obstante essas condições singulares que abriram o caminho para o surgimento do *nonsense*, Ávila destaca, porém:

[...] que o *nonsense* magnifica elementos do mundo vitoriano que estavam ainda em um estágio inicial e viriam a se desenvolver durante o século XX, chegando a sua exacerbação neste final de século [...] Isto equivale a reconhecer no *nonsense* um caráter antecipatório¹⁶⁷.

Além disso, a autora identifica, como um elemento subjacente ao *nonsense*, uma idéia importante que poderia subsidiar uma discussão pertinente à era em que vivemos a respeito da ausência de sentido do mundo capitalista do século XX, em que já não é mais possível usar a linguagem somente como meio de comunicação, pois esta não é mais “um instrumento de medir, determinar e conformar o mundo”, assumindo a forma

¹⁶⁴ ÁVILA, M. op. cit., loc. cit.

¹⁶⁵ TIGGES, W. op. cit., p. 18.

¹⁶⁶ ÁVILA, M. op. cit. p. 21.

¹⁶⁷ Id., *ibid.*, loc.cit.

de “um jogo que, na ausência de parâmetros exteriores, só se entende como auto-referencial”¹⁶⁸.

Ao deflagrar a morte do sentido, o *nonsense* antecipa também a visão destituída do sentimento de utopia da pós-modernidade, revelando uma postura profundamente pessimista perante o futuro, o que permite questionar as bases do pensamento ocidental, especialmente do mundo que se desenvolveu após o advento do capitalismo. Ávila destaca também que, “assim como os pós-modernistas, o *nonsense* problematiza as relações de propriedade autoral [...] da legitimidade [...] de verdade e mentira, sonho e realidade, linguagem e referência etc.”¹⁶⁹, noções que se tornariam relevantes após a década de 1960, com os trabalhos de Roland Barthes, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Maurice Blanchot, entre outros.

Ademais, Ávila também aponta para algumas semelhanças entre as vanguardas e um princípio do *nonsense*, do qual extraem a contundência de suas manifestações, “que é a separação entre as palavras e as coisas, entre significante e significado, e vários artistas modernos têm na obra de Carroll um precursor declarado”¹⁷⁰. Segundo a pesquisadora, é exatamente nessa separação que se encontra o que ela chama de “potencial revolucionário” do *nonsense* e que vai desencadear, na arte de vanguarda do século XX, “a pesquisa da forma, a recusa da representação e da referência, a abstração e o concretismo”¹⁷¹, em prol das possibilidades de criação. De acordo com Ávila:

[...] a experimentação em poesia cobriu desde o desmonte da sintaxe até o desmonte da palavra e sua substituição por signos não-lingüísticos. A criação interdisciplinar explorou o fonema em sua sonoridade e a letra como matéria plástica, na sua vertente mais minimal”, p. 192. Interessante perceber como essa leitura do *nonsense* poderia se aplicar a Mendes Fradique na “Grammatica”, como veremos no quarto capítulo¹⁷².

Cabe acrescentar ainda o estudo de Bastos, o qual enfatiza a ocorrência de textos *nonsense* em outros países, com base na interpretação de Hugh Haughton, em cuja antologia se pode encontrar obras compostas em francês, espanhol, polonês e alemão, entre outras línguas, contrariando a concepção predominante de que só haveria *nonsense*

¹⁶⁸ ÁVILA, M. op. cit. p. 190.

¹⁶⁹ Id., *ibid.*, p. 197.

¹⁷⁰ Id., *ibid.*, p. 192.

¹⁷¹ Id., *ibid.*, loc. cit.

¹⁷² Id., *ibid.*, p.192.

em inglês¹⁷³. Bastos também defende a existência desse tipo de texto no Brasil, em autores como Campos de Carvalho – que ela reconhece como o maior escritor do gênero em terras tupiniquins – e até mesmo em Oswald de Andrade e Machado de Assis¹⁷⁴. Por sua vez, Amarante também amplia as possibilidades de alcance do nonsense, admitindo sua presença em escritores como o brasileiro Joaquim Campos de Leão, conhecido como Qorpo-Santo¹⁷⁵.

Pesquisadores, estrangeiros, por sua vez, especialmente os alemães, como Annemarie Schöne, falam também de um *nonsense* naquele país, destacando a produção poéticas de autores como Morgenstern e Kurt Schwitters. No caso de Morgenstern, escritor alemão do século XIX, alguns de seus textos mais experimentais revelam traços comuns à literatura *nonsense*, como se pode ver abaixo:

Kroklokwapfi? Semememi!
Seiokontro – prafriple:
Bifzi, bafzi; hulalemi:
Quasti basti bo...
Lalu lalu lalu lalu la!

Hontraruru miromente
Zasku zes rü rü?
Entepente, leiolente
Klekkwapufzi lü?
Lalu lalu lalu lalu la!

Simaramar kos malzipempu
Silzuzankunkrei (;)!
Marjomar dos: Quempu Lempu
Siri Suri Sei []!
Lalu lalu lalu lalu la!¹⁷⁶

Essa leitura mais aberta do fenômeno do *nonsense* parece nos levar, indubitavelmente, a questionar a concepção que procura vinculá-lo exclusivamente ao período vitoriano, como um gênero (ou recurso estilístico) restrito às obras de Carroll e Lear. Afinal, se o *nonsense* antecipa e problematiza questões pertinentes ao nosso tempo, pode-se afirmar com certa segurança que, embora não mantenha exatamente seu aspecto original, este ainda ecoa na arte contemporânea, contrariando a afirmação de

¹⁷³ BASTOS, L. K. X. op. cit., p. 5.

¹⁷⁴ Id., ibid., p. 6.

¹⁷⁵ AMARANTE, D. W. op. cit. p. 8.

¹⁷⁶ MORGENSTERN, C. *Galgenlieder/Der Gingsanz*. Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag. 1980 p. 20.

Reichert de que sua continuidade não é possível após Carroll e Lear. Além disso, como bem mostra Amarante, mesmo entre esses dois ícones do *nonsense*, havia diferenças bastante significativas, o que contraria a pretensão de possível unidade nas obras dos dois autores vitorianos¹⁷⁷. Nas palavras de Ávila, é possível constatar, a partir dessas reflexões, “que o *nonsense* está profundamente inserido em uma problemática cuja investigação é uma tarefa urgente do nosso tempo”¹⁷⁸.

2.1 *Nonsense* e humor: relações controversas

Da mesma forma que na discussão anterior, também são muito polêmicos os embates teóricos que se dedicaram a abordar as relações entre o *nonsense* e o humor, os quais, igualmente, não parecem chegar a uma conclusão definitiva. Tal dificuldade pode ser explicada pelo fato evidente de que grande parte das análises com foco em ambos os temas também apresentem sérias divergências, conforme vimos nas páginas anteriores da presente dissertação. Dessa forma, cada concepção segue os pressupostos de sua época, ou as idiossincrasias de cada pesquisador, sujeito a pautar suas reflexões com base em suas crenças, filiações teóricas, ou até mesmo em suas preferências pessoais.

Por esse motivo, a discussão aqui encetada não se pretende definitiva, mas, assim como no caso dos autores estudados, não poderia simplesmente omitir o fato de que há, no estrato que lhe é subjacente, um posicionamento definido, previamente esclarecido. Assim, não obstante as controvérsias, o presente estudo parte do pressuposto de que existem elementos que aproximam o *nonsense* e o humor – como os trocadilhos, os exageros, às vezes grotescos, os absurdos lingüísticos, a arbitrariedade, entre outros elementos – embora se reconheçam suas distinções. Em outras palavras, considerando o objeto de nossa análise – a “Grammatica” de Mendes Fradique – parece plausível que *nonsense* e humor estejam tão imbricados a ponto de conferir à obra um grau de originalidade que pode ter sido responsável pelo seu ostracismo no panorama literário nacional.

Iniciando a referida discussão, encontra-se no estudo de Ávila uma brecha pela qual se pode analisar as relações entre humor e *nonsense*. Segundo a pesquisadora, se se

¹⁷⁷ ÁVILA, M. op. cit. p. 232.

¹⁷⁸ Id. *ibid.*, p. 200.

levar em consideração o pressuposto de Michael Rifaterre – autor no qual ela baseia sua análise – de que o humor tem a capacidade de penetrar no aspecto lúdico inerente à fruição da linguagem poética, poderia se afirmar que o “mau-uso ou a aplicação semanticamente inaceitável dos termos” característica do humor estaria presente também na essência do *nonsense*, ou seja, o abuso da linguagem¹⁷⁹. Além disso, a autora reconhece claramente que ambos costumam ocorrer simultaneamente, apesar das suas distinções¹⁸⁰.

Na sua própria revisão da literatura, Ávila se refere aos trabalhos de Liede e Schöne, os quais não se preocuparam em aprofundar a discussão em torno das possíveis diferenças entre *nonsense* e humor, pois talvez as semelhanças entre ambos fossem mais visíveis para esses autores¹⁸¹. Porém, a pesquisadora deixa claro que entende, assim como Reichert e Elisabeth Sewell, o “*nonsense* como fenômeno literário de características próprias.”¹⁸²

Por sua vez, Tigges, que fornece uma revisão mais densa dos estudos acerca do *nonsense*, apresenta autores que divergem entre si no tema em questão. Enquanto Strachey defende uma proximidade entre humor e o *nonsense*, ao falar deste como uma forma bem-humorada de combinar coisas impossíveis e absurdas¹⁸³, Gray, em artigo intitulado “The uses of Victorian laughter”, de 1966, estabelece que, embora tanto o *nonsense* quanto o humor partam de uma mesma base, o primeiro cria uma ilusão de autonomia que se pauta numa pretensa seriedade¹⁸⁴.

Dada a dificuldade de solucionar essa questão, Tigges dedica uma significativa parte de sua análise a essa polêmica. Segundo o autor, termos como “humor” ou “bem-humorado” são freqüentemente associados ao *nonsense* por críticos como Alexander, Hildebrandt, Petzold e Laffay, por exemplo. Alguns pesquisadores, como Tabbert e Schöne, prossegue Tigges, consideram o *nonsense* como uma categoria do cômico¹⁸⁵. Tais divergências adviriam do fato de que não há consenso no que concerne a uma definição universal de humor, razão pela qual se explicariam as diferenças conceituais nos diversos estudos sobre o assunto¹⁸⁶.

¹⁷⁹ ÁVILA, M. op. cit., p. 35.

¹⁸⁰ Id., *ibid.*, loc. cit.

¹⁸¹ Id. *ibid.*, p. 54.

¹⁸² Id., *ibid.*, p. 53.

¹⁸³ TIGGES, W. op. cit., p. 8.

¹⁸⁴ Id., *ibid.*, p. 20.

¹⁸⁵ Id., *ibid.*, p. 91.

¹⁸⁶ Id., *ibid.*, p. 92.

Nesse sentido, é interessante abrir um pequeno parêntese para observar, na análise de Minois – que enfatiza desde as primeiras páginas de seu longo trabalho a liberdade com que usa, indiscriminadamente, os termos relacionados ao riso, por considerar inúteis os extensos debates conceituais – que o *nonsense* é também parte dessa mesma história do escárnio, embora esteja associado à cultura inglesa. Assim, para Minois:

Quando se fala de um riso francês, gaulês e “mamado”, há tendência de atribuir ao inglês uma cultura de excentricidade e do *nonsense*, que corresponderia a sua forma de humor. Na realidade, há na Inglaterra grande variedade de humor, e essa qualidade é conscientemente cultivada, com uma manifesta deriva para o *nonsense*, já perceptível com o *Book of snobs*, publicado em 1848 por Thackeray. [...] Com o *Book of nonsense*, de Edward Lear, em 1846, avança-se para uma exploração racional do absurdo¹⁸⁷.

Tal concepção é, até aqui, a mais ampla de todas as que foram apresentadas, pois além de relacionar o *nonsense* ao humor, abre espaço para uma correlação daquele ao absurdo. Tal amplitude talvez se deva ao fato de Minois ser um historiador, e não um crítico literário; porém, sua liberdade no uso de termos que são geralmente analisados com rigor extremo – cujos excessos também provocariam o riso, segundo Minois – não deixa de ser válida nesta pesquisa.

Voltando ao estudo de Tigges, outro aspecto interessante abordado é a noção atribuída a Reichert – não mencionada por Ávila – de que há, entre o humor e o *nonsense*, uma semelhança, porém, não uma identidade¹⁸⁸. Reichert ressalta, ainda, que a presença do humor nas obras *nonsense* não significa que esta seja sua principal característica, conforme também aponta Tigges, e acrescenta que rir desse tipo de texto seria consequência de uma compreensão equivocada do *nonsense*¹⁸⁹.

Ao se questionar a respeito da relação entre *nonsense* e humor, após avaliar as posições divergentes citadas, Tigges reconhece sua dificuldade em oferecer uma resposta satisfatória, principalmente por causa da subjetividade envolvida na definição desses termos por parte de cada autor, além de afirmar que certos elementos – como os jogos de palavras, por exemplo – estão presentes tanto nos textos cômicos quanto nos

¹⁸⁷ MINOIS, G. op. cit., p. 495.

¹⁸⁸ TIGGES, W. op. cit., 28.

¹⁸⁹ Id., *ibid.*, p. 91.

do *nonsense*¹⁹⁰. Além disso, como bem lembra Amarante, o próprio Tigges afirma que a discussão em torno dessa polêmica relação entre *nonsense* e humor se complica à medida que se percebe que o humor também não tem uma definição conceitual satisfatória, da mesma forma que o *nonsense*¹⁹¹.

Assim, buscando concluir essa parte da discussão, é relevante destacar um ponto central para esta dissertação: parece evidente a variedade de concepções distintas a respeito das relações entre humor e *nonsense*, as quais, a despeito das controvérsias, não necessariamente afirmam a impossibilidade de associar esses dois campos da expressão artística. Além de não haver interdições peremptórias à ocorrência simultânea de humor e *nonsense*, alguns autores inclusive consideram sua proximidade, o que, de certa forma, abre espaço para analisar a “Grammatica” como uma obra que, por diversas razões, é efetivamente híbrida, por fundir humor e *nonsense* de forma pouco usual na literatura brasileira, especialmente no contexto do início do século XX.

2.2 O *nonsense* e sua essência: forma e conteúdo

A fim de permitir a efetiva realização da análise planejada nesta investigação, cumpre traçar alguns dos aspectos teóricos mais salientes do *nonsense*, considerando os textos até aqui mencionados, com vistas a identificar na “Grammatica” de Mendes Fradique elementos que possibilitem esta leitura. Como já se enfatizou anteriormente, as controvérsias engendradas pela profusão de estudos acerca do tema podem se constituir em um empecilho para tal tarefa. Mesmo assim, a pesquisa procurará se ater aos pontos teóricos convergentes, com o intuito de abreviar a discussão e tornar mais objetiva a presente exposição.

Inicialmente, de acordo com Jean-Jacques Lecercle, um texto *nonsense* é aquele que “joga com os limites do senso comum”¹⁹², sem, no entanto, visar restringir o sentido do texto a uma única interpretação, mas sim multiplicar seu significado por meio da dissolução do sentido. Essa multiplicidade permite ao leitor, segundo Lecercle, lançar mão da sua imaginação lingüística com o objetivo de explorar o que o crítico chama de

¹⁹⁰ Id., *ibid.*, p. 95.

¹⁹¹ AMARANTE, D. W. *op. cit.* p. 198.

¹⁹² LECERCLE, J. J. **Philosophy of nonsense: the intuitions of victorian nonsense literature**. London: Routledge, 1994, p. 20 – tradução do autor.

“vazios semânticos” (*semantic blanks*), liberando a leitura do seu caráter sistemático e racional¹⁹³.

De forma semelhante, Ávila afirma que, no *nonsense*, “o controle da linguagem pretende ser absoluto. O jogo com as expectativas é ainda mais inerente ao *nonsense*, onde o senso comum é o pano de fundo contra o qual ele vem se recortar”¹⁹⁴, de modo que o leitor, desprovido da chave que decifraria o sentido do texto, se vê obrigado a buscar outras estratégias de leitura. Bastos, por sua vez, também chama atenção para o fato de que os textos do *nonsense* não representam “a morte do sentido, mas, sim, uma reativação do processo do sentido em um nível intuitivo, imaginário, aleatório”¹⁹⁵.

Tigges, em consonância com essa concepção, assegura que:

Os textos *nonsense* constituem uma estrutura divertida de temas e motivos que apelam para a imaginação do leitor, para o seu senso de linguagem, bem como para o seu conhecimento e apreciação das convenções literárias de forma e tema, enredo e personagem¹⁹⁶.

Porém, apesar dessa abertura inerente ao *nonsense*, dadas as diversas possibilidades de leitura que dependem da imaginação e do conhecimento do leitor, há, paradoxalmente, um aspecto desses textos que os regula e limita. Tal paradoxo se deve, segundo Tigges, ao fato de que o *nonsense*, ao subverter a lógica, faz uso das regras da linguagem e se mantém em permanente equilíbrio entre o sentido e a ausência de sentido¹⁹⁷. Nas palavras de Bastos:

O *nonsense* de Lewis Carroll joga com as regras que afronta, mas que não deixa de considerar e, às vezes, até mesmo respeita. [...] Se assim não fosse, o *nonsense* seria o caos textual. Abandonamos formalmente a regra, o gramatical, mas ainda estamos na língua. Há transgressões, mas não completamente arbitrarias¹⁹⁸.

Conforme as idéias de Lecercle, nas quais Bastos também se apoiou, os poemas *nonsense* oscilam entre a transgressão do sentido e a obediência rigorosa à sintaxe e à

¹⁹³ LECERCLE, J. J. op. cit., p. 24.

¹⁹⁴ ÁVILA, op. cit., 29.

¹⁹⁵ BASTOS, L. K. X. op. cit., p. 20.

¹⁹⁶ TIGGES, W. op. cit., p. 5.

¹⁹⁷ Id., *ibid.*, p. 47.

¹⁹⁸ Id., *ibid.*, p. 21.

prosódia, apresentando uma regularidade incongruente com a incoerência semântica¹⁹⁹. Essa concepção se aproxima do conceito básico defendido por Tigges, ou seja, de que o *nonsense* se equilibra entre dois pólos opostos, ficando seus alicerces numa contradição permanente.

Assim também pensa Ávila, que afirma a presença da norma nos textos *nonsense* por meio da “constância de ritmo e rima”. Portanto, “a forma no *nonsense* funciona como uma camisa de força, e, como toda camisa de força pressupõe um louco, o *pathos* entra em cena para encetar um jogo de perde-ganha com a norma”²⁰⁰.

Outro ponto a ser destacado e que vai ao encontro dessas idéias é a tese de Jean-Jacques Lecercle de que, de forma geral, o *nonsense* é um gênero concomitantemente revolucionário e conservador, ou seja, que tem como elemento fundamental a contradição, sobre a qual se estrutura²⁰¹. Partindo de uma análise dialética, Lecercle formula essa concepção em termos lingüísticos, colocando o falante diante dos dois pólos opostos que caracterizam a contradição da linguagem, isto é, “a linguagem fala” e “eu falo a linguagem”. Além dessa tese, Lecercle estabelece uma segunda, que diz respeito à incapacidade de as línguas naturais efetivamente cumprirem sua finalidade de comunicação e expressão²⁰², pensamento compartilhado por Ávila, que, se referindo ao personagem Humpty Dumpty, de Carroll, diz que “a linguagem já não pode ser usada para comunicar”, pois se tornou um jogo auto-referencial²⁰³.

Portanto, assim como na contemporaneidade, a linguagem é, na opinião dos autores aqui estudados, o eixo em torno do qual gira toda a produção textual do *nonsense*²⁰⁴, levando à reflexão dos seus limites por meio desse jogo constante entre a norma e a transgressão.

Entretanto, além desse eixo central, há outros elementos que também são recorrentes na literatura *nonsense*, formando um conjunto de características textuais um tanto extensa. Todavia, procuraremos selecionar aquelas que se sobressaem nos trabalhos em que esta parte da pesquisa utilizou como suporte teórico.

Entre os autores estudados, destaca-se Win Tigges, cuja obra “An anatomy of literary nonsense”, de 1988, traça um panorama bastante minucioso a respeito das

¹⁹⁹ LECERCLE, J. J. op. cit., p. 29-30.

²⁰⁰ ÁVILA, M. op. cit., p. 61.

²⁰¹ LECERCLE, J. J. op. cit., p. 2-3.

²⁰² Id., *ibid.*, p. 3.

²⁰³ Id., *ibid.*, p. 190.

²⁰⁴ TIGGES, W. op. cit., p. 73.

pesquisas em torno do *nonsense*. Exatamente por congregar diversas fontes de pesquisa, seu trabalho será utilizado como guia principal das características que compõem o *nonsense*, pois, como diz o próprio autor, muitos estudiosos especializados na matéria chegaram a conclusões semelhantes – já elencadas por Tigges – motivo pelo qual sua investigação parece se adequar ao que esta pesquisa necessita em termos de informações teóricas acerca do *nonsense*.

Em primeiro lugar, Tigges procura sintetizar sua concepção do *nonsense* literário, afirmando que este:

É caracterizado por quatro elementos essenciais: uma tensão não resolvida entre a presença e a ausência de sentido, falta de envolvimento emocional, apresentação semelhante a um jogo, e uma ênfase, mais forte que em qualquer outro tipo de literatura, na sua natureza verbal²⁰⁵.

Essa ênfase no aspecto verbal é flagrante nos textos *nonsense*, sendo praticamente uma unanimidade entre os pesquisadores da área. Para Sewell e Vivien Noakes, por exemplo, mencionadas por Tigges, o *nonsense* é um universo de palavras²⁰⁶, no qual se perfaz o abuso da linguagem de que fala Ávila, extrapolando os limites do senso comum. É exatamente esse foco na linguagem que aproxima humor, *nonsense* e filosofia na “Grammatica” de Mendes Fradique, presente também de forma significativa nos elementos elencados por Tigges, na abordagem mais minuciosa que este faz do repertório do *nonsense*, que serão apresentados a seguir.

Em primeiro lugar, Tigges fala do **espelhamento** (*mirroring*), o qual lhe parece um procedimento evidente em virtude da predileção do *nonsense* pelo paradoxo, pois esta seria a forma mais clara de apresentar um mundo “de cabeça pra baixo”²⁰⁷. Considerando a natureza verbal do *nonsense*, afirma Tigges que o espelhamento ocorre principalmente no nível lexical, gerando uma tensão entre significado e significante que quebras as expectativas de coerência semântica do leitor.

Assim, entre as diversas formas de espelhamento apontadas pelo autor, encontram-se, por exemplo, a anomalia, a ambigüidade, a inversão da metáfora – quando uma metáfora é tomada literalmente – a ambivalência, a inversão de classes – como tratar um animal como humano e vice-versa – os textos reversíveis – como os

²⁰⁵ TIGGES, W. op. cit., p. 55. (tradução do autor da pesquisa)

²⁰⁶ Id., *ibid.*, p. 21.

²⁰⁷ Id., *ibid.*, p. 55.

palíndromos ou as brincadeiras com fonemas – e o uso de um discurso que nega a si próprio, como notas de rodapé irônicas, configurando, por vezes, uma espécie de contradição ou incoerência narrativa que marca o *nonsense*²⁰⁸.

Outro recurso tipicamente identificado com o *nonsense* é a **imprecisão**, elemento que se identifica nos seguintes procedimentos: instruções erradas (*misdirections*), excesso de significação, deficiências de significação, como o uso de páginas em branco, manifestações do implícito, como, por exemplo, comentários acerca de livros inexistentes, ou a dissolução das fronteiras entre a ficção e a realidade²⁰⁹.

De acordo com Tigges, o terceiro recurso seria a **infinidade**, relacionada à serialidade. Assim, é freqüente, nos versos *nonsense*, a forma serial, definida pelo uso de alfabetos, da contagem numérica, das listas ou de histórias ilustradas, contadas por meio de figuras. Nas palavras do pesquisador, uma série “*nonsensical*” é uma série sem causa e efeito, imprimindo ao *nonsense* um movimento de regressão infinita²¹⁰. Além dessa serialização, Tigges menciona também alguns procedimentos listados por Stewart, como a circularidade – associada ao emprego dos dias da semana, por exemplo, como recursos de organização textual – ou o denominado “efeito do texto-dentro-do-texto”²¹¹.

Em quarto lugar, considerado por Tigges como o recurso semiótico mais forte da literatura *nonsense*, a **simultaneidade** apresenta várias formas. Dentre estas, pode-se mencionar a descontinuidade – definida como a combinação de elementos desconexos, vinculando coisas impossíveis e absurdas ao mesmo tempo – simultaneidade e forma, procedimento associado à exploração de notas de rodapé, sumários, índices, ou aquilo que Gérard Genette chamaria de paratexto – bem como o emprego de trocadilhos, neologismos, charadas e textos macarrônicos²¹².

Por fim, como último procedimento relevante apontado por Tigges em sua definição dos elementos que circunscrevem o fenômeno do *nonsense*, encontra-se a **arbitrariedade**, recurso que, segundo o pesquisador, tem relação direta com o conceito de simultaneidade no trabalho de Stewart, autora estudada por Tigges. Esta aponta, como recursos importantes, os seguintes: variação e repetição, alusão paradigmática e sintagmática – como rearranjos da sintaxe, uso de linguagens secretas – e a aplicação de

²⁰⁸ TIGGES, W. op. cit., p. 56-57.

²⁰⁹ Id., ibid., p. 57.

²¹⁰ Id., ibid., p. 58.

²¹¹ Id., ibid., p. 59.

²¹² Id., ibid., loc. cit.

sistemas prontos – como arranjos alfabéticos, ou por dias da semana, por exemplo²¹³. Além disso, Stewart ainda oferece uma noção importante acerca da arbitrariedade, afirmando que o dicionário e a enciclopédia são os espaços privilegiados do *nonsense*²¹⁴, exatamente por contarem com essa estrutura que permite a organização e reorganização dos elementos de acordo com critérios que não são necessariamente lógicos, mas puramente arbitrários.

Portanto, é com base nessas definições acerca dos componentes do *nonsense*, somadas às observações anteriores, que será analisada, no presente trabalho, a obra “Grammatica portugueza pelo methodo confuso”, de Mendes Fradique, considerando ainda a sua relação com o humor, bem como sua antecipação de problemas filosóficos contemporâneos. Justamente por isso, no próximo capítulo, serão apresentadas algumas concepções teóricas que serão bastante úteis para que se dê a esta pesquisa o rumo previsto no seu início.

²¹³ TIGGES, W. op. cit., p. 69.

²¹⁴ Id., ibid., loc. cit.

3 Linguagem, desejo e poder: a gramática e suas implicações

Gramática *s.f.* (sXIV cf. FichIVPM) **1** GRAM conjunto de prescrições e regras que determinam o uso considerado correto da língua escrita e falada **2** GRAM. TRAD tratado descritivo-normativo da morfologia e da sintaxe de uma língua (ficando de fora, portanto, a fonética e a semântica) [...] **4** LING em lingüística descritiva, estudo objetivo e sistemático dos elementos (fonemas, morfemas, palavras, frases etc.) e dos processos (de formação, construção, flexão e expressão) que constituem e caracterizam o sistema de uma língua **5** LING modelo da *competência* lingüística do falante nativo **6** *p. ext.* conjunto de regras de uma arte, de uma ciência, de uma técnica etc.²¹⁵

Segundo a definição acima, do Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, toda gramática pressupõe a existência e o reconhecimento de um pacote de regras a serem adotadas indistintamente pelos usuários “competentes” de uma língua, sob pena de estes incorrerem em erro por desobediência a essas normas. Da mesma forma, tal definição deixa subentendido que cada língua – seja ela a portuguesa, inglesa, ou a alemã – encerra um sistema fechado, que caracteriza a língua padrão, aquela ensinada nas escolas e repetida *ad nauseam* sob uma mesma fórmula nos manuais que se multiplicam nas livrarias a cada ano.

Em sua maioria, os autores desses manuais e os professores, em geral, se atêm à concepção de gramática como um compêndio de normas para falar e escrever corretamente, remetendo ao uso do termo que fazia o primeiro estudioso do assunto, Dionísio o Trácio. A propósito, Dionísio, nascido em Alexandria, onde viveu entre 170 e 90 a. C.²¹⁶, cuja (*Téchne*) *Grammatiké* foi editada pela primeira vez em 1715, foi o responsável por dar à gramática uma forma que se manteve em uso por muito tempo, sendo que muitos dos seus traços principais ainda são percebidos nas gramáticas ocidentais da contemporaneidade. Nas palavras de Neves, a prática gramatical, para Dionísio, devia ter como foco o conhecimento da língua conforme o uso que dela faziam os poetas e prosadores. Assim, a autora afirma:

A disciplina gramatical aparece na época helenística, que se diferencia da época helênica tanto na organização política e social, como no

²¹⁵ HOUAISS, A. VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 1474.

²¹⁶ NEVES, M. H. M. **A gramática: história, teoria e análise, ensino**. São Paulo: Editora UNESP, 2002, p. 51.

modo de vida e cultura. Nessa época o que se procura é, acima de tudo, transmitir o patrimônio literário grego, privilegiando-se, como atividade cultural, o exame das grandes obras do passado. O objetivo de tal atividade é oferecer os padrões da linguagem dessa obras consideradas excelentes, padrões que contrastam com os da linguagem corrente, contaminada de barbarismos.²¹⁷

Antes disso, entretanto, a reflexão sobre a linguagem já ocupava espaço considerável na filosofia de Aristóteles, embora este distinguisse apenas os nomes e os verbos, classificando todas as outras palavras como ligamentos²¹⁸. Da mesma forma, Platão também devotara parte de seus estudos ao tema, não obstante tenha usado a língua apenas como pista para desvendar os mecanismos do pensamento²¹⁹. No princípio, então, a gramática foi sendo desenvolvida pelo mundo antigo com base na “conexão entre conceitos gramaticais, no sentido estrito, e conceitos lógicos”²²⁰, operações que, de certa forma, o tratado de Dionísio o Trácio herdou para elaborar as conclusões presentes na *Gramática*²²¹. Nas palavras de Agamben:

O mais certo é que, como haviam intuído os gramáticos antigos ao atribuir a Platão e a Aristóteles a origem da gramática, categorias gramaticais e categorias lógicas, reflexão gramatical e reflexão lógica impliquem-se originalmente de modo recíproco e sejam, portanto, inseparáveis²²².

Havia, contudo, além das motivações filosóficas para o desenvolvimento da gramática, razões políticas, sociais e culturais que fomentavam a necessidade de se estabelecer um conjunto de normas gramaticais que assegurassem a hegemonia helênica. Afinal, na época de Dionísio, exatamente quando os helênicos viam sua hegemonia ameaçada, era evidente o “confronto entre a língua considerada pura, regular, regrada (a grega), [...] e a língua bárbara (a não-grega)”²²³. Assim a busca pela norma lingüística, naquele momento, era sustentada, ao fundo, por uma disputa pelo poder político, o que revela a interpenetração de língua e poder já nas origens do desenvolvimento da gramática. Essa norma se estabelece como padrão, que deveria

²¹⁷ NEVES, M. H. M. op. cit., p. 49.

²¹⁸ AGAMBEN, G. **A linguagem e a morte**: um seminário sobre o lugar da negatividade. Tradução: Henrique Búrigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 35.

²¹⁹ NEVES, M. H. M. id. ibid., p. 26.

²²⁰ AGAMBEN, G. id. ibid., p. 36.

²²¹ Id. ibid. loc. cit.

²²² Id. ibid. loc. cit.

²²³ NEVES, M. H. M. id. ibid., p. 31.

servir de modelo para o “bom usuário” da língua, submetido aos paradigmas detectados nas obras dos grandes escritores gregos, especialmente Homero, visto como exemplo a ser imitado. Na verdade, era necessário buscar elementos concretos que explicassem a hegemonia social, política e cultural daqueles que falavam o idioma oficial, considerados superiores aos bárbaros, cuja língua estava repleta de desvios e irregularidades que deveriam ser eliminadas a fim de manter a língua grega pura.

A propósito, é interessante notar que o artifício de adotar a literatura como modelo de bom uso da língua atravessou os séculos, a ponto de Mendes Fradique, em sua “Grammatica”, ter lançado mão de uma “Appendice Anthologico”, no qual reuniu material de diversos escritores – alguns consagrados, outros, nem tanto. Nessa compilação, Fradique faz a apresentação desses autores por meio da desorganização de suas informações biográficas, zombando de suas posições políticas, acadêmicas e literárias, e, por conseguinte, de seus textos, colocando em xeque sua utilização como modelos, além de questionar o próprio uso do modelo literário nos manuais de língua.

Voltando à história e visando concluir esse breve percurso, há que se mencionar, como personagem caro ao desenvolvimento da “arte gramática”²²⁴, o alexandrino Apolônio Díscolo, que viveu na primeira metade do século II d.C. Embora os gregos tivessem empreendido diversos estudos nas áreas de etimologia, fonética e também morfologia, foi somente com Apolônio Díscolo que surgiu a primeira teoria da sintaxe, já que os gramáticos que o antecederam ainda não haviam dado a devida atenção ao que ele via “como o conjunto de regras que regem a síntese dos elementos”²²⁵. Assim, Apolônio Díscolo foi o primeiro a perceber a linguagem como produto de uma inter-relação dos termos do discurso, cujos elementos haviam sido analisados isoladamente por Dionísio²²⁶. Conforme Neves, os duzentos anos que separam os dois estudiosos foram suficientes para permitir um estudo mais técnico e minucioso da gramática, já transformada em disciplina sólida²²⁷. A medida da importância da sua investigação é dada pela mesma autora:

²²⁴ Em seu livro, Neves traz uma informação interessante a respeito desse termo: “Diz um escoliasta que a gramática de Dionísio é uma **téchne** (arte) porque tem certo grau de infalibilidade e generalidade, menor que o **epistème** (que seria a ciência exata, de que são exemplos a astronomia e a geometria) e maior que o da **empeiría** (que seria simples exercício e memória)”. NEVES, M. H. M. op. cit., p. 52.

²²⁵ NEVES, M. H. M. op. cit., p. 63.

²²⁶ Id. *ibid.*, loc. cit.

²²⁷ Id. *ibid.*, p. 69, 70.

Apolônio Díscolo merece um lugar especial na história das idéias gramaticais. Dentro do quadro da instituição da disciplina gramatical no Ocidente, ele representa o marco da consideração da sintaxe como ponto central da análise lingüística, consideração que se baseia na afirmação constante da regularidade existente na união dos elementos²²⁸.

Portanto, as grandes contribuições de Apolônio Díscolo, em seu estudo detalhado da sintaxe, foram conferir à gramática *status* independente da filosofia e colocar a língua como relação entre elementos interdependentes, ou seja, como discurso – em que cada parte complementa o significado da outra – no centro das investigações gramaticais. Em resumo, a partir dele, a gramática se consolida como disciplina e ganha uma forma que se repetiria por séculos, chegando, com uma concepção básica ainda um tanto semelhante, ao nosso século, ilustrando os diversos manuais disponíveis no mercado até hoje.

3.1 Linguagem: perigos e poderes

Até aqui, recorremos aos gregos e aos latinos, como representantes de uma certa forma de pensar o mundo e o homem que definiu grande parte da cultura e do pensamento ocidentais, tanto nesta parte do presente trabalho, como quando nos detivemos nas questões do riso e do *nonsense*, neste último caso, de forma bem mais modesta. Na verdade, alguns dos pilares cardiais da concepção do humano foram erigidos pelos pensadores do mundo clássico. Assim, da mesma forma que tinha afirmado, por meio de Aristóteles, ser o homem o único animal que ri, a tradição ocidental dota o homem de mais dois atributos inerentes à sua constituição: morrer e falar.

A constatação de que o homem está atrelado a essas faculdades essenciais leva Agamben a refletir sobre o lugar da negatividade inerente à existência humana, especialmente no mundo cristianizado. Para ele, na experiência cristã, “os homens, os vivos são incessantemente remetidos à morte através de Cristo, ou seja, através do Verbo, e é esta fé que os move à palavra”²²⁹. Assim, essa relação entre linguagem e

²²⁸ NEVES, M. H. M. op. cit., p. 69.

²²⁹ AGAMBEN, G. op. cit., p. 10.

morte abre espaço para o negativo que desde sempre permeia o lugar do homem, constantemente em confronto com a sua finitude e a impossibilidade de dizer aquilo que ele quer realmente dizer: ‘uma vez que é o *falante* e o *mortal*, o homem é, nas palavras de Hegel, o ser negativo que ‘é o que não é, e não é o que é’, ou segundo as palavras de Heidegger, o ‘lugar-tenente do nada’²³⁰. Agamben ressalta, ainda, que a todo querer-dizer subjaz a negatividade inerente ao indizível, já que a coisa sensível é inacessível à linguagem. Dessa forma conclui Agamben que: “assim como o animal traz consigo a verdade das coisas sensíveis simplesmente devorando-as, reconhecendo-as então como nada, a linguagem conserva o indizível dizendo-o, ou seja, colhendo-o na sua negatividade”²³¹.

Essa indizibilidade remete ao divino, ao impronunciável, aquele que é puro ser, condição que torna impossível nomeá-lo definitivamente, pois, conforme as teorias gramaticais, “o nome significava [...] a essência determinada segundo certa qualidade”²³². Porém, como designar aquele “que é o seu próprio ser”? Por isso, diz Agamben que:

O entrelaçamento entre reflexão gramatical e reflexão teológica é, no pensamento medieval, tão cerrado que os tratados sobre o problema do Ser supremo não podem ser compreendidos sem que se faça referência a categorias gramaticais. Neste sentido, [...] o pensamento teológico é também pensamento gramatical, e o Deus dos teólogos é, igualmente, o Deus dos gramáticos²³³.

Essa equivalência entre o pensamento gramatical e o teológico revela, ao fundo, que a língua, em sua forma normativa, se relaciona intimamente com a concepção divina do mundo, em que há um “bom Deus”, usando um termo de Deleuze e Guattari²³⁴, a nos orientar e traçar o caminho que devemos seguir para sermos “bons” falantes. Portanto, há uma relação de poder inerente à língua regulada pela gramática, que estabelece uma escala que distingue, em pontos opostos, bons e maus falantes, bons e maus usuários do sistema padronizado por uma tradição ocidental profundamente marcada pela visão deísta do universo, a mesma que embasa a gramática, que se torna

²³⁰ AGAMBEN, G. op. cit., p. 10-11.

²³¹ Id. *ibid.*, p. 28.

²³² Id. *ibid.*, p. 45.

²³³ Id. *ibid.*, loc. cit.

²³⁴ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. Tradução: Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 11.

uma ordem a ser imposta sistematicamente aos usuários de determinada língua, especialmente quando se fala em discurso.

Assim, Foucault afirma que:

Em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade²³⁵.

É nesse ponto, quando assume um caráter normativo, que a gramática expõe o poder implícito a sua constituição, o que, de certa forma, diz respeito também à língua – mesmo a falada, embora seja aparentemente mais fácil controlar o discurso escrito – e à linguagem, cujos conceitos se imbricam e se confundem na crítica dos pensadores franceses, como Foucault, Barthes, Deleuze e Guattari. Para Foucault, embora as interdições impostas ao discurso pareçam um elemento pouco significativo do uso que se faz da língua, elas revelam a inextricável relação entre desejo e poder, pois “não se tem o direito de dizer tudo, [...] não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, [...] qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa”²³⁶. Por isso, ele acrescenta: “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar”²³⁷.

No mesmo diapasão, Barthes, na aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, afirma que:

Sem dúvida ensinar, falar simplesmente, fora de toda sanção institucional, não constitui uma atividade que seja, por direito, pura de qualquer poder: o poder (a *libido dominandi*) aí está, emboscado em todo e qualquer discurso, mesmo quando este parte de um lugar fora do poder²³⁸.

Na verdade, Barthes enfatiza essa presença do poder no discurso, ressaltando a sua pluralidade, no sentido de que existem vários poderes, representados por diversas vozes “autorizadas”, as quais propagam o “discurso de todo poder: o discurso da

²³⁵ FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. Tradução: Laura Fraga de Almeida. São Paulo: Edições Loyola. 1996, p. 8-9.

²³⁶ Id. *ibid.*, p. 9.

²³⁷ Id. *ibid.*, p. 10.

²³⁸ BARTHES, R. **Aula**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. 13. ed. São Paulo: Cultrix. 2007, p. 10.

arrogância”²³⁹. Nesse sentido, o pensador, em sua tentativa de romper com esse jogo de poder, explica sua “teimosia”²⁴⁰ em obedecer aos estereótipos da linguagem:

Alguns esperam de nós, intelectuais, que nos agitemos a toda hora contra o Poder; mas nossa verdadeira guerra está alhures: ela é contra os poderes, e não é um combate fácil: pois, plural no espaço social, o poder é, simetricamente, perpétuo no tempo histórico: expulso, extenuado aqui, ele reaparece ali; nunca perece; façam uma revolução para destruí-lo, ele vai imediatamente reviver, re-germinar no novo estado de coisas. A razão dessa resistência e dessa ubiqüidade é que o poder é o parasita de um organismo trans-social, ligado à história inteira do homem, e não somente à sua história política, histórica. Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem – ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua.²⁴¹

Para Barthes, então, a língua é um marcador de poder e, por isso, deve ser combatida de dentro para fora, por meio do desvio que se torna possível realizar pelo jogo de palavras, que transcende a mensagem propriamente dita. Afinal, segundo ele, a língua, que se configura como código de uma legislação fundada pela linguagem, como classificação, encerra em si uma marca da opressão²⁴².

De forma semelhante, Foucault refere-se aos procedimentos internos de delimitação e controle do discurso:

Pode-se, creio eu, isolar outro grupo de procedimentos. Procedimentos internos, visto que são os discursos eles mesmos que exercem seu próprio controle; procedimentos que funcionam, sobretudo, a título de princípios de classificação, de ordenação, de distribuição, como se tratasse, desta vez, de submeter outra dimensão do discurso: a do acontecimento e do acaso.²⁴³

Esses princípios de classificação vão ao encontro daquilo a que Barthes alude ao falar sobre as imposições que as regras gramaticais submetem o falante, obrigado a

²³⁹ Id. *ibid.*, p. 11.

²⁴⁰ O termo é de Leyla Perrone-Moisés, no posfácio de “Aula”, em que diz: “Por que essa teimosia na perseguição de todo estereótipo, de todo lugar-comum, toda palavra-de-ordem, toda expressão do bom senso e da boa consciência? Porque o trabalho de Barthes, como o de todo escritor, se efetua na linguagem e, para ele, transformar o mundo é transformar a linguagem, combater suas escleroses e resistir a seus acomodamentos. PERRONE-MOISÉS, L. **Lição de casa**. In: BARTHES, R. *op. cit.*, p. 57.

²⁴¹ BARTHES, R. *op. cit.*, p. 11-12.

²⁴² Id. *ibid.*, p. 12-16.

²⁴³ FOUCAULT, M. *op. cit.*, p. 21.

decidir entre o masculino e o feminino, ou a obedecer aos ditames da sintaxe, que pressupõe uma ordem que comanda a enunciação²⁴⁴. Assim, ele acrescenta que:

não são somente os fonemas, as palavras e as articulações sintáticas que estão submetidos a um regime de liberdade condicional, já que não podemos combiná-los de qualquer jeito; é todo o lençol do discurso que é fixado por uma rede de regras, de constrangimentos, de opressões, de repressões, maciças ou tênues no nível retórico, sutis e agudas no nível gramatical²⁴⁵.

É exatamente por isso que Barthes vai afirmar categoricamente que “a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista, pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer”²⁴⁶. Conclui o pensador, então, que servidão e poder se confundem na língua e que só pode haver liberdade fora da linguagem²⁴⁷.

Ao discutirem o ensino de forma geral, Deleuze e Guattari também se aproximam dessas concepções quando estes se referem ao modo como os professores não se questionam ao darem ordens, ou a ensinarem uma regra de gramática, por exemplo, aos alunos²⁴⁸. Assim, submetidos à ordem do discurso, os professores simplesmente impõem uma forma de língua que já tem suas bases preestabelecidas por normas que se apóiam sobre si mesmas, pois, dessa maneira, afirmam os filósofos, “a linguagem não é feita mesmo para que se acredite nela, mas para obedecer e fazer obedecer”²⁴⁹.

Deleuze e Guattari assumem uma posição crítica no que tange ao uso da linguagem em ambiente escolar – fundamentalmente definido pela palavra de ordem, pelo comando – asseverando que: “as palavras não são ferramentas; mas damos às crianças linguagem, canetas e cadernos, assim como damos pás e picaretas aos operários. Uma regra de gramática é um marcador de poder, antes de ser um marcador

²⁴⁴ BARTHES, R. id. *ibid.*, p. 12-13.

²⁴⁵ Id. *ibid.*, p. 30.

²⁴⁶ Id. *ibid.*, p. 14.

²⁴⁷ Id. *ibid.*, p. 15.

²⁴⁸ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 2. Tradução: Ana Lúcia e Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 11.

²⁴⁹ Id. *ibid.*, p. 12.

sintático”²⁵⁰. Dessa forma, distanciamos-nos da vida, pois que “a linguagem não é a vida, ela dá ordens à vida”²⁵¹.

Seguindo essa mesma linha de raciocínio, Foucault se opõe àquilo que ele chama de “apropriação social dos discursos”, dizendo que:

Sabe-se que a educação, embora seja, de direito, o instrumento graças ao qual todo indivíduo, em uma sociedade como a nossa, pode ter acesso a qualquer tipo de discurso, segue, em sua distribuição, no que permite e no que impede, as linhas que estão marcadas pela distância, pelas oposições e pelas lutas sociais. Todo sistema de educação é uma maneira política de manter ou modificar a apropriação dos discursos, com os saberes e os poderes que eles trazem consigo.²⁵²

Da mesma maneira, Foucault vê nas disciplinas organizadas outro modo de limitar o discurso. Para ele, “a disciplina é um princípio de controle da produção do discurso”²⁵³, que “lhe fixa os limites pelo jogo de uma identidade que tem a forma de uma reatualização permanente das regras”²⁵⁴.

Há, contudo, no pensamento desses autores uma convergência interessante no que diz respeito ao valor atribuído à literatura como forma de “trapacear a língua”²⁵⁵, ou seja, como forma de transgredir a ordem imposta pela linguagem sistematizada pelo uso que a sociedade faz dos recursos da enunciação e, particularmente, pela gramática. Assim, tanto Foucault como Barthes percebem na literatura uma saída para o fascismo da língua. Portanto, diz Barthes:

Mas a nós, que não somos nem cavaleiros da fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*.²⁵⁶

Na concepção de Barthes, a literatura pressupõe sempre uma força de representação – pois que toda literatura, dos clássicos aos vanguardistas, tem procurado

²⁵⁰ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. op. cit., p. 12.

²⁵¹ Id. ibid., p. 13.

²⁵² FOUCAULT, M. op. cit., p. 44.

²⁵³ Id. ibid., p. 36.

²⁵⁴ Id. ibid., loc.cit.

²⁵⁵ BARTHES, R. op. cit., p. 16.

²⁵⁶ Id. ibid., loc. cit.

representar o irrepresentável, isto é, o real²⁵⁷ – marcada precipuamente pela recusa em se conformar à idéia de que a linguagem e o real jamais coincidem, que é exatamente o que a mantém viva, assim como todas as manifestações artísticas, esforços incansáveis de captar o real e, quiçá, mudar sua essência. Afinal, é o próprio Barthes que vai colocar no mesmo patamar a expressão mallarmeana “mudar a língua” e a expressão de Marx “mudar o mundo”, vendo nessa equivalência a importância de se desviar a língua no interior da própria língua, visando modificar o mundo. Nas palavras de Leyla Perrone-Moisés:

O trabalho *na* linguagem conduz o escritor a um saber profundo sobre a armação e a instalação do poder linguageiro, torna-o atento a essa força reactiva e reativa da linguagem, ignorada (ingenuidade ou má-fé) por aqueles que crêem utilizar a linguagem com um instrumento dócil e transparente. Reconhecendo na linguagem “o objeto em que se inscreve o poder desde toda eternidade humana”, Barthes se lança a um trabalho nos próprios mecanismos desse objeto, em vez de visar aos conceitos que ele encarnaria inocentemente.²⁵⁸

Dessa forma, contra o princípio unificador da gramática normativa, que ele compara a um regime de liberdade condicional, como vimos, Barthes propõe a pluralidade lingüística da literatura, que deve corresponder à pluralidade dos desejos da sociedade: “Essa liberdade é um luxo que toda sociedade deveria proporcionar a seus cidadãos: tantas linguagens quantos desejos houver”²⁵⁹.

Em “As palavras e as coisas”, Foucault, por sua vez, também considera o surgimento da literatura como um dos elementos que reduzem a linguagem ao estatuto de objeto. Na concepção foucaultiana, a literatura “reconduz a linguagem da gramática ao desnudado poder de falar e lá encontra o ser selvagem e imperioso das palavras”²⁶⁰, mencionando também o escritor Mallarmé, responsável pela descoberta “da palavra em seu poder impotente”²⁶¹, embasando a função da literatura em relação à visão moderna acerca da linguagem. Completando esse raciocínio, Foucault diz o seguinte, ressaltando a centralidade da literatura no século XX e na compreensão do mundo:

²⁵⁷ BARTHES, R. op. cit., p. 21

²⁵⁸ PERRONE-MOISÉS, L. op. cit., p. 62-63.

²⁵⁹ BARTHES, R. op. cit., p. 24.

²⁶⁰ FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. Tradução: Salma Tannus Muchail. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 415.

²⁶¹ Id. *ibid.*, loc. cit.

A literatura se distingue cada vez mais no discurso de idéias e se encerra numa intransitividade radical; destaca-se de todos os valores que podiam, na idade clássica, fazê-la circular (o gosto, o prazer, o natural, o verdadeiro) e faz nascer, no seu próprio espaço, tudo que pode assegurar-lhe a denegação lúdica (o escandaloso, o feio, o impossível); rompe com toda definição de “gêneros” como formas ajustadas a uma ordem de representações e torna-se pura e simples manifestação de uma linguagem que só tem por lei afirmar – contra todos os outros discursos – sua existência abrupta.²⁶²

A esse respeito, John Rajchman, em estudo de 1985 intitulado “Foucault: A liberdade da filosofia”, identifica exatamente esse movimento do pensador francês em direção à linguagem, que passa a ser o centro das suas investigações, quando a tarefa de articular os limites da experiência passa a ser do domínio das vanguardas e da escritura:

Todos os problemas científicos, estéticos e morais são reduzidos a problemas de linguagem, e as linguagens não têm justificação ou fundamento além de si mesmas. O pensamento está sempre tentando mudar-nos mediante a descoberta de tácitos jogos lingüísticos constitutivos de nossas “formas de vida”, a desmistificação das ideologias ocultas de nossa sociedade ou das estruturas inconscientes de nossa experiência. Ele tenta “pensar o impensado” (*penser l'impensé*). A linguagem torna-se os limites do nosso ser. Somente na escritura transgressiva é que esses limites são transcendidos, os escritores são os heróis de nossa era.²⁶³

A propósito, o tema da transgressão revela-se de suma importância para a teoria desenvolvida por Foucault em “As palavras e as coisas”, especialmente quando este aborda o modernismo, período em que ele destaca a existência autônoma adquirida pela literatura, marcada por uma espécie de contradiscurso. Nesse contradiscurso, não há mais espaço para os grandes heróis do período épico, nem para os valores clássicos e universais relativos ao gosto, ao prazer, ou à naturalidade e à verdade. Nas palavras de Rajchman, “a literatura descobre a morte, a ansiedade e o desejo abominável como os limites e a verdade da experiência. Já não é uma arte de glorificação de heróis, ou deleite para os sentidos. É uma arte de transgressão”²⁶⁴.

²⁶² FOUCAULT, M. op. cit., p. 415.

²⁶³ RAJCHMAN, J. **Foucault**: A liberdade da filosofia. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987, p. 25.

²⁶⁴ RAJCHMAN, J. op. cit. p. 19.

Assim, a transgressão, tema que interessa sobremaneira à presente pesquisa, vai ocupar um espaço nobre nas discussões de Foucault, pois a linguagem, imersa na sua autoreflexividade, abre espaço para uma espécie de loucura, impulsionada pela desobediência articulada pelo contradiscurso da escritura moderna, indo muito além dos limites da experiência e, principalmente, da ciência. Dessa forma, assim como Barthes, Foucault acredita que só há liberdade possível se se conseguir transgredir a linguagem, a norma, em busca daquilo que Lyotard define como a representação do irrepresentável²⁶⁵.

Essa transgressão, portanto, só pode ocorrer no nível da escritura, pois, segundo Barthes, somente a literatura pode abalar os conceitos centrais da nossa cultura. Nas suas palavras, “politicamente, é ao professor e ao ilustrar que nenhuma linguagem é inocente, é ao praticar o que se poderia chamar de ‘linguagem integral’ que a literatura é revolucionária”²⁶⁶, já que a palavra literária é muito mais profunda do que a linguagem científica, por conter uma série de “significações suplementares”. Assim, cabe à literatura combater toda e qualquer pretensão de verdade, todo discurso de arrogância e autoridade que impeça a crítica e renovação da linguagem e, conseqüentemente, da nossa forma de ver e pensar o mundo.

De certa forma, pode-se dizer que esse breve recorte que aqui fizemos acerca das imbricações entre linguagem, língua e gramática se justifica em virtude da relevância que os referidos temas alcançaram na contemporaneidade, bem como do fato de Mendes Fradique ter escolhido a gramática como foco de sua crítica, na obra a ser analisada no próximo capítulo. Partindo dessas investigações encetadas principalmente por Foucault, Agamben, Deleuze, Guattari e Barthes, cujo olhar expande nossa concepção de linguagem e rompe com a sua aparente inocência²⁶⁷, conferindo-lhe lugar privilegiado nas relações de poder da nossa cultura, torna-se plausível reler a obra “Grammatica Portuguesa pelo Methodo Confuso” como uma manifestação artística que desafia a compreensão dos seus contemporâneos pelo seu caráter *avant la lettre* e traz, em seu bojo, a transgressão da linguagem pela própria linguagem, esgarçando seus limites pelo riso e pelo *nonsense*.

²⁶⁵ RAJCHMAN, J. op. cit. p. 19.

²⁶⁶ BARTHES, R. Da ciência à literatura. In: **O rumor da língua**. Prefácio Leyla Perrone-Moisés. Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 5.

²⁶⁷ Conforme Leyla Perrone-Moisés, no Prefácio a “O rumor da língua”, de Barthes, “nenhuma linguagem é transparente ou inocente, e as que assim se propõem são suspeitas”. BARTHES, R. op. cit., p. 9.

4 A “Grammatica” – transgressão, humor e *nonsense*

Uma das noções mais discutidas e polêmicas, na crítica literária, a partir dos anos de 1960, foi a questão do autor, especialmente após o decreto de sua morte por Roland Barthes, cujo artigo sintomática e suficientemente denominado “A morte do autor” se tornou uma espécie de ícone da então incipiente concepção crítica formada por alguns pensadores modernos e contemporâneos. Destes, se destacavam, além do próprio Barthes, Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari, não acidentalmente, mencionados nas páginas anteriores do presente trabalho, assim como Agamben, de certa forma herdeiro dessa concepção.

Dada, a especificidade da obra em análise aqui, por seu autor ser, em vez de um indivíduo com biografia própria, ou um sujeito de carne e osso, um nome falso – Mendes Fradique, pseudônimo do médico capixaba José Madeira de Freitas, iniciaremos a discussão exatamente por esse controverso aspecto.

4.1 Mendes Fradique: um autor-personagem

No seu prolapado artigo, Barthes destaca, logo de início, a proximidade da questão da autoria do positivismo, lembrando que essa noção de autoria só viria a se tornar relevante na Idade Moderna, com o visível recrudescimento do prestígio do indivíduo, ocorrido no bojo das teorias humanistas do Renascimento, que prepararam o terreno para o desenvolvimento do racionalismo francês e do empirismo inglês. Dessa forma, acrescenta Barthes que “é lógico que, em matéria de literatura, seja o positivismo, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que tenha concedido maior importância à ‘pessoa’ do autor”²⁶⁸.

Segundo o pensador, é esse prestígio que se encontra na base dos manuais de história literária, cujo apego a biografias infundáveis ainda pode ser justificado por uma necessidade de “explicar” a obra por meio da vida pessoal do autor, que se comporta como uma espécie de Deus a guiar o leitor pelos caminhos objetivos da sua própria existência. Porém, com o advento da modernidade e das reflexões da lingüística e de

²⁶⁸ BARTHES, R. “A morte do autor”. op. cit., p. 58.

escritores como Mallarmé, que via a escritura como produto da própria linguagem, e não de um autor específico, é que essa figura de autoridade passou a se dissipar em meio ao poder linguageiro. Afinal, é a linguagem que fala, que “performa”, como o mostraram os surrealistas, quando deram vazão a processos como a escrita automática e inauguraram a chamada escritura coletiva²⁶⁹.

Assim, com o afastamento do autor, afasta-se também a noção de que um texto possa ter um sentido único, pois o texto passa a ser considerado como um “espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriunda dos mil focos da cultura”²⁷⁰. Quem adquire um maior grau de importância, a partir dessa concepção, é o leitor, em quem Barthes vê a possibilidade de alguma unidade textual, que agora não está mais na origem do texto, mas no seu destino. É o leitor quem recria – ou reescreve – o texto, não pela escritura, mas pela leitura que faz desse emaranhado de possibilidades de sentido, desenrolando-o e atando os seus próprios nós²⁷¹.

Para Foucault, entretanto, a presença do autor é inegável. Nas suas palavras, “seria absurdo negar, é claro, a existência do indivíduo que escreve e inventa”²⁷². Assim, esse indivíduo, de alguma forma, recorta e modifica a realidade que recebe, cujo produto, certamente, não se encontra acabado, definido, mas pode ser ainda alterado, desorganizado e reorganizado uma miríade de vezes pelo processo ativo da leitura.

Em sua tese de doutorado, Amarante também discute essa noção de autoria, lembrando as teorias de Barthes e Blanchot, porém, colocando em pauta as discussões mais recentes em torno desse problema. Segundo a pesquisadora:

Uma das grandes discussões teóricas da atualidade, no entanto, diz respeito justamente à figura do autor, cujo papel está sendo revisto, paralelamente ao debate em torno das relações da literatura com a ética, a história e a sociedade. No Brasil, por exemplo, estudiosos como Eneida Maria de Souza e Wander Mello Miranda, organizadores do livro *Arquivos Literários*, afirmam que “por muito tempo algumas vertentes críticas censuraram a presença do escritor na cena literária, uma vez que a linguagem se impunha como absoluta e a eliminação de qualquer assinatura seguia o padrão da objetividade”. Hoje, porém, “é significativo retorno da crítica em direção à figura do autor que, nos bastidores, reaparece com seus rabiscos e traçados, suas marcas

²⁶⁹ BARTHES, R. op. cit., p. 60.

²⁷⁰ Id. Ibid. p. 62.

²⁷¹ Id. Ibid. p. 64.

²⁷² FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. Tradução: Laura Fraga de Almeida. São Paulo: Edições Loyola. 1996, p. 28.

autorais, impedindo que se considere a ausência como resultado de um pacto ficcional com uma escrita que se apresenta de maneira fria e distanciada²⁷³.

No caso específico da presente análise, Mendes Fradique se configura muito mais como uma espécie de autor-personagem, pois que é também uma criação do médico José Madeira de Freitas. Assim, Mendes Fradique é um autor imaterial, cuja materialidade se expressa apenas nas suas obras, o que, de certa forma, guarda uma estreita relação com essa discussão acerca da importância do autor como orientador de leitura. Afinal, dadas as diferenças entre aquele que realmente produz a obra – o médico – e aquele que a assina – Mendes Fradique – pode-se inferir que o uso do pseudônimo libera a escrita dos valores subjetivos de Madeira de Freitas.

A propósito, para que se possa compreender melhor essa concepção, faz-se necessário detalhar um pouco mais a produção de Mendes Fradique, autor-personagem com o qual seu verdadeiro ego guarda, como possível semelhança, apenas as iniciais (MF). Mendes Fradique surgiu no cenário artístico nacional como caricaturista, em 1913, quando José Madeira de Freitas, estudante de medicina no Rio de Janeiro, aonde chegara três anos antes, assumiu a função de editor de arte e desenhista da revista *Rio Ilustrado*. A partir daí, a carreira do jovem caricaturista foi marcada por visível sucesso, chegando a publicar diversos desenhos na então famosa revista *D. Quixote*, de Bastos Tigre.

Segundo Isabel Lustosa, porém, a quem se atribui a mais extensa pesquisa documental a respeito de Mendes Fradique/Madeira de Freitas²⁷⁴, ele era “melhor caricaturista do texto que do traço²⁷⁵”. Diz a autora que:

Quando Madeira de Freitas estreou na imprensa da Capital Federal, em 1913, [...] seu traço ainda era tosco, quase primário, sem identidade definida. Aos poucos foi conquistando seu espaço e se afirmando como caricaturista. No entanto, não se pode incluí-lo na categoria dos mestres do gênero²⁷⁶.

²⁷³ AMARANTE, op. cit., p. 153.

²⁷⁴ CARNEIRO, C. R. **Mendes Fradique e seu método confuso: sátira, boemia e reformismo conservador**. Curitiba: UFPR. Tese de doutorado, 2008, p. 47.

²⁷⁵ LUSTOSA, Isabel. **Brasil pelo método confuso: humor e boemia em Mendes Fradique**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993, p. 101.

²⁷⁶ Id. Ibid. loc.cit.

Mesmo assim, como os caricaturistas desfrutavam de imenso prestígio no início do século XX, Mendes Fradique granjeou considerável sucesso, embora estivesse por obter ainda maior aclamação pública com seus escritos na década seguinte. O sucesso dos caricaturistas na época se devia, em grande parte, pelo papel que desempenhava o humor nos círculos boêmios cariocas, em que figuras como Emílio de Menezes, Raul Pederneiras, Guimarães Passos, Bastos Tigre e Olavo Bilac, entre outros, se destacavam exatamente por seu caráter irreverente, às vezes muito mais do que por seu talento literário, considerando que alguns praticamente não haviam publicado sequer um livro. Era a sociedade da blague, em que os literatos se consideravam “malditos”, predestinados:

Seres que se erguem acima da banalidade da vida burguesa, tocados pela divindade através do dom da palavra, da poesia. Malditos e abençoados, não se medem com a medida dos comuns. Daí se considerarem plenamente justificados seus desregramentos, a arbitrariedade de suas ações, a arrogância de suas atitudes. Mesmo os menos produtivos como Raul Braga, um bêbado contumaz, assumem ares especiais. Paula Nei, de tradição oral, que pouco ou quase nada deixou de obra escrita, sente-se profundamente agastado quando não reconhecem o seu gênio²⁷⁷.

Nas palavras de Lustosa, “foram Bilac e Coelho Neto os fundadores desta vida feita de urbanidade e bom humor. Muito mais centrada na *performance* do meio social agitado do que na contemplação e no recolhimento”²⁷⁸. Essa intensa vida social era fundamental para a sobrevivência dos literatos, numa época em que o mercado livreiro era ainda muito incipiente. Porém, toda a irreverência característica dos boêmios, embora tenha, de alguma forma, influenciado os modernistas²⁷⁹, além de responder pela intensa produção humorística daquele início de século, não garantiu aos escritores maior reconhecimento na chamada “alta” literatura:

Marca de brasilidade, traço que vincula a boemia literária à sociedade à sua volta, a irreverência era uma força cultural que não contaminava as altas esferas da literatura. Era uma moeda social, sem dúvida, pois

²⁷⁷ LUSTOSA, I. op. cit., p. 39.

²⁷⁸ Id., Ibid., p. 37.

²⁷⁹ Segundo Lustosa: “Oswald de Andrade foi admirador de Emílio de Menezes. Há quem identifique na veia satírica do modernista a influência do velho boêmio. De fato se alguma influência a geração anterior pudesse ter exercido sobre o movimento modernista, esta só poderia provir do caráter irreverente da boemia”. Id. ibid. p. 70.

dava poder e prestígio, mas não era reconhecida como expressão de arte, valor estético em si. Fazia-se apenas para o consumo interno. Seu papel era o de divertir e deleitar a sociedade. Até porque a linguagem do humor era a linguagem do coloquial, do dia-a-dia que não encontrava lugar na “grande” literatura²⁸⁰.

Voltando à produção do autor em análise, após seu início como caricaturista²⁸¹, Madeira de Freitas enveredou pela literatura propriamente dita, tendo ensaiado seus primeiros escritos com “Hypocratéa”, em 1917. Essa obra era uma compilação de sonetos que descreviam, de forma caricatural, seus colegas do curso de medicina. Logo após, em 1919, quando figurava entre os colaboradores da revista de Bastos Tigre, *D. Quixote*, deu início à publicação de “História do Brasil pelo método confuso”, já sob o pseudônimo de Mendes Fradique, provavelmente para distinguir o humorista do médico de carreira razoavelmente consolidada na época²⁸², obra que teve sete edições de 1920 a 1927. Embora tenha permanecido praticamente esquecida até os anos de 1990, quando Isabel Lustosa decidiu aprofundar sua dissertação de mestrado e transformá-la em livro, em 1993, tratando do legado de Fradique, a “História” ganhou uma reedição recentemente, em 2004, em volume comentado e organizado pela própria Lustosa, editado pela Companhia das Letras.

A seguir, foram publicados: “Feira livre – Antologia nacional pelo método confuso”, de 1923, livro que seria publicado juntamente com a “Gramática portuguesa pelo método confuso”, em 1927, 1928 e 1984, como seu “Apêndice antológico”, além do romance “Dr. Voronoff”, de 1926. Como livros de crônicas, ainda constam da sua “biografia” “Contos do vigário”, de 1922, “A lógica do absurdo”, editado em 1925 e 1926, e “Idéias em zig-zag”, de 1928.

Embora sua obra tenha volume expressivo, pouco restou do interesse a respeito de Mendes Fradique nos anos que se seguiram à publicação de seus últimos livros, a não ser as obras da pesquisadora Isabel Lustosa, já mencionadas, a reedição da

²⁸⁰ LUSTOSA, I. op. cit., p. 71.

²⁸¹ Em prolífico estudo a respeito de Proust, Leda T. da Mota revela que o autor de “Em busca do tempo perdido” também iniciou na arte como caricaturista, “o que Baudelaire, justamente, aconselhava às artes plásticas e à literatura, na contramão do equilíbrio acadêmico”, resvalando no que Barthes chamou de “iniciação negativa” à literatura. Segundo Mota, uma “iniciação problemática, essa literatura que já começa como imitação e em estado de pane, sem que isso nunca se resolva completamente.” Esse aspecto parece apontar para um tema de pesquisa bastante fértil, o qual, contudo, não poderia ser desenvolvido aqui, embora possa render reflexões futuras, contando também com as relações estabelecidas por Amarante (2006) sobre *nonsense* e caricatura, baseada em estudos de Bergson e Vladimir Propp.

²⁸² LUSTOSA, I. op. cit. p. 106.

“Grammatica”, em 1984, além da tese de doutorado de Cleverson Ribas Carneiro, defendida em 2008, na Universidade Federal do Paraná. Curiosamente, porém, a expressão presente em três dos seus livros – o “método confuso” – popularizou-se mais do que as obras em si, o que, talvez, como acreditava o próprio Mendes Fradique, indique uma afinidade entre seu método e o povo brasileiro. Foi o autor mesmo quem argumentou, em uma crônica intitulada “Não desmoralizem o methodo confuso – O palácio da camara é o mausoleu do bom gosto”, de “A lógica do absurdo”, o que segue:

Quando começou a circular a primeira edição da *Historia do Brasil pelo Methodo Confuso*, houve quem protestasse com vehemencia contra a escolha desse methodo para compendiar os annaes políticos desta chã e mui fermosa terra, que o fallecido alcaide de Azurára inadvertidamente descobriu.

Hoje, entretanto, o methodo confuso, pela sua estreita affinidade com a natureza dos homens e das coisas do Brasil, vae, aos poucos, avassalando tudo: os homens do Brasil, as coisas do Brasil, e até as coisas que não são do Brasil, como por exemplo – o Brasil. E por isso, quando não chegasse a significar uma compreensão palpavel para os humildes autores de compendios didacticos pelo methodo confuso, seria ao menos um legítimo consolo para os adeptos do Sr. Thomas Delfino, se não fora a maneira abusiva que se está empregando hoje esse methodo, de si tão apreciável²⁸³.

A propósito, a confusão já se instala a partir da polêmica que envolve a autoria da expressão “método confuso”, pois, como se pode ver na citação abaixo, retirada do Prefácio da “Grammatica”, Mendes Fradique a atribui a Tomás Delfino²⁸⁴:

Tendo eu encetado, a titulo de ensaio, há alguns annos, a publicação de uma série de livros didacticos, obedecendo ao methodo do Sr. Thomaz Delfino, qual é o Methodo Confuso, verifiquei, verifiquei, sem menor dificuldade, a perfeita adaptação desse methodo à mentalidade da minha gente e da minha raça²⁸⁵.

Lustosa e Carneiro, por sua vez, mencionam escrito de Raimundo de Meneses, de 1969, o qual afirma ser João do Rio o verdadeiro mentor da expressão:

²⁸³ FRADIQUE, M. **Lógica do absurdo**. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1926, p. 165-166.

²⁸⁴ Filho de Luís Delfino (1834-1910), médico e poeta catarinense nascido em Desterro, cuja obra dispersa foi compilada por Tomás, entre 1926 e 1943, em diversos volumes. De acordo com Luiz Busatto, “o que se verifica na obra póstuma de Luís Delfino é, exatamente, a falta de ordem e de critério com que foi publicada, impossibilitando acompanhar sua evolução estética”. BUSATTO, L. M. F. e sua **gramática**, *apud* FRADIQUE, M. **Grammatica portugueza pelo methodo confuso**. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1984, p. 274.

²⁸⁵ FRADIQUE, M. *op. cit.* p. 5.

[Mendes Fradique] lograra grande êxito popular quando, baseado no método confuso, expressão colhida numa crônica de João do Rio sobre os programas administrativos dos nossos governos, publicou uma série de livros cujas edições se esgotaram²⁸⁶.

Assim, tal desencontro de fatos parece indicar uma tentativa de Mendes Fradique de embaralhar o conceito de autoria, ou ao menos colocá-lo sob suspeita, abrindo espaço para a consolidação do leitor como aquele que dá sentido à escritura, independentemente da origem desta, pois que o universo da escritura é dominado pela linguagem, em cujo fluxo estão imersos e se confundem escritor e leitor. Essa noção começou a tomar corpo no século XIX, com Mallarmé e Valéry²⁸⁷, mas vai marcar sobremaneira a produção dos modernistas e, ainda mais fortemente, a dos pós-modernistas. Evidentemente, no campo da crítica, esse modo de pensar nos remete novamente à discussão a respeito da autoria em voga entre os pensadores franceses pós-1968, como Barthes e Foucault.

O método confuso de Fradique é uma experiência editorial radical, em que todos os elementos tipicamente presentes nos livros que seguem essa tendência são rigorosamente contaminados pelos efeitos desse método, desde as capas e os prefácios, até as notas de rodapé. Inclusive, no Apêndice Antológico da “Grammatica”, o próprio Mendes Fradique, atribuindo ao teórico anarquista José de Oiticica uma caricatura de análise literária intitulada “O methodo confuso”, tece bem-humoradas, embora ironicamente ásperas, considerações negativas ao seu método, simulando a recepção da crítica à “História do Brasil”, especialmente no que concerne a sua abordagem irreverente dos fatos e à falta de originalidade do autor. Assim, diz Oiticica/Fradique:

A irreverência com que Mendes Fradique se refere aos homens de seu tempo, constitue um *bilán* demonstrativo, de que se pode deduzir, com segurança ser o autor um mero principiante nas letras, pois tanto que um escriptor começa formar personalidade, tende fatalmente ao respeito social pelos consagrados sem analyse de mérito real. [...] O estylo ainda não está formado; nota-se a indecisão entre quatro ou cinco mestres, sem vestígios de cunho pessoal²⁸⁸.

²⁸⁶ MENESES, R. apud LUSTOSA, I. op. cit. p. 14.

²⁸⁷ BARTHES, R. “A morte do autor”. op. cit., p. 59.

²⁸⁸ FRADIQUE, op. cit. 169.

Essa estratégia de atribuir falsas autorias é predominante no Apêndice, assim como nas outras obras que seguem esse método. Portanto, nos livros do método confuso, tudo é falso, tudo pode não ser aquilo que o autor diz ser, ou seja, toda a escritura é posta sob suspeita, à medida que se apagam, ou ao menos se confundem os vestígios de autoria, originalidade e verossimilhança, elementos caros à literatura clássica e, no século XIX, ao realismo e ao positivismo. Em consonância com Barthes, a negação da pessoalidade e da “objetividade castradora do realismo” seria uma forma de combater a mentalidade positivista, que supervalorizava o culto ao autor, como agenciador solitário e tirânico do sentido da obra de arte, pois não é o autor, mas a linguagem que fala por meio da literatura. Portanto, ao problematizar a noção de autoria, Mendes Fradique, o autor-personagem, se inscreve numa linha teórica e estética que o coloca em dissonância com a produção artística mais conservadora do grupo boêmio carioca, aproximando-o dos modernistas e das vanguardas, o que, de certa forma, pode justificar o ostracismo posterior da sua obra.

Por fim, visando atar mais um significativo nó a essa teia de concepções teóricas, é imprescindível acrescentar que, em comum com tais concepções, além dessa questão da autoria, também está o foco da obra de Fradique na linguagem, elemento fundamental no debate filosófico e estético do século XX, marcando principalmente a sua segunda metade, no campo teórico. Ao se propor a escrever um livro didático de língua portuguesa, Mendes Fradique articula uma operação metalingüística, fazendo a linguagem voltar-se sobre si mesma. Segundo Foucault, a linguagem entraria no campo do pensamento apenas no século XX, não fosse a sua antecipação por Nietzsche, que foi “o primeiro a aproximar a tarefa filosófica de uma reflexão radical sobre a linguagem”²⁸⁹.

Para Nietzsche, não importava saber quem eram o bem e o mal, mas sim *quem falava*, pergunta à qual respondia, no campo da literatura, Mallarmé, para quem é a própria palavra que, precária e solitariamente, *fala*²⁹⁰. Dessa forma, pela tradição mallarmeana, que inaugura a literatura moderna, a linguagem assumiu uma posição fundamental no pensamento do século XX. Por sua vez, ao propor como obra híbrida, um pastiche de uma gramática escolar, permanecendo numa espécie entre-lugar em que se cruzam a literatura, o manual de língua, o livro de dicas domésticas e de receitas, as

²⁸⁹ FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. Trad. Salma Tannus Muchail. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 420.

²⁹⁰ Id., *ibid.*, loc. cit.

experimentações e a pilhéria, Mendes Fradique, de certa forma, partilha da mesma tradição que, segundo Foucault, estava no centro da modernidade e via a linguagem como “uma multiplicidade enigmática que precisaria ser dominada”²⁹¹.

Nas palavras de Foucault, surgiu, nesse contexto, o debate acerca da possibilidade de reabsorver por completo “todos os discursos numa única palavra, todos os livros numa página, de todo o mundo num livro”²⁹². É essa também sua concepção em outra obra, mencionada por Rachjman, ao afirmar que escrever é “vincular um livro a outros livros, palavras a outras palavras, em alguma biblioteca infinita”²⁹³. Assim, diz Foucault:

O espaço da linguagem não é definido hoje pela Retórica mas pela Biblioteca, pela ordenação até o infinito de linguagens fragmentárias, substituindo a dupla cadeia da Retórica pela simples, contínua e monótona linha de linguagem entregue a seus próprios recursos, uma linguagem fadada a ser infinita porque não pode continuar a apoiar-se na fala do infinito²⁹⁴.

Dessa forma, ao focar sua obra na linguagem – ou metalinguagem – e deixá-la entregue ao seu próprio desenrolar-se, desafiando, confundindo e transgredindo os limites da experiência por meio do humor e do *nonsense*, Mendes Fradique certamente abala as definições de gênero clássicas, porém, sem se enquadrar no panorama modernista, cujas experiências literárias se restringiam mais ao aspecto formal e temático, ao passo que o autor da “Grammatica” esgarçava os limites também no campo semântico. É essa diferença que a parte seguinte da análise pretende investigar, concentrando-se no paratexto da “Grammatica”, bastante rico em experimentações com o sentido das palavras, dos comentários de rodapé e da própria escritura, transformando-se em elemento essencial em qualquer interpretação que se faça da obra em questão.

²⁹¹ Id., *ibid.*, loc. cit.

²⁹² Id., *ibid.*, loc. cit.

²⁹³ RAJCHMAN, J. *op. cit.*, p. 18.

²⁹⁴ FOUCAULT, M. **Language, counter-memory, practice**, apud RAJCHMAN, J. *op. cit.*, p. 19.

4.2 Paratexto: humor e nonsense nas margens da “Grammatica”

Gerárd Genette, em obra posteriormente traduzida para o inglês como “Paratexts: thresholds of interpretation”, cunhou o termo “paratexto”, que ganhou importância na crítica por levar em consideração, na análise literária, elementos textuais que estão à margem do texto principal. Para Genette, tais elementos abririam mais uma dimensão interpretativa para o texto e teriam relevância na constituição da obra. Nas suas palavras:

Um trabalho literário consiste, inteiramente ou essencialmente, de um texto, definido (muito minimamente) como uma seqüência mais ou menos longa de declarações verbais que são mais ou menos dotadas de significação. Mas tal texto é raramente apresentado sem estar adornado, reforçado e acompanhado de um certo número de outras produções, verbais ou não, tais como o nome do autor, um título, um prefácio, ilustrações. E apesar de que nós nem sempre saibamos se essas produções devem ou não ser vistas como pertencendo ao texto, em todo o caso elas rodeiam o texto e o estendem, precisamente para *apresentá-lo*, no sentido usual deste verbo, e num sentido mais forte: fazer *presente*, garantir a presença do texto no mundo, sua ‘recepção’ e consumo sob a forma (atualmente, pelo menos) de um livro. Esse tipo de produção, que varia em extensão e aparência, constitui o que eu chamei (...) de *paratexto* (...). O *paratexto* é aquilo que permite que o texto se torne um livro e seja oferecido enquanto tal para seus leitores e para o público de um modo geral²⁹⁵.

Dessa forma, Genette afirma que o texto em si, principalmente na forma de um livro, nunca está sozinho. Há sempre outros recursos que o acompanham e que variam em extensão e forma, com a função de dar presença ao texto e trabalhar na sua recepção, os paratextos. Estes seriam os textos que acompanham, envolvem e delimitam o texto principal. Corresponderiam a uma zona de transição e de transação entre o texto e o leitor. Alguns exemplos comuns, presentes no mesmo volume do livro, são títulos, sumários, prefácios e posfácios, notas de tradução e de rodapé.

No caso específico da “Grammatica”, na edição fac-similar de 1984, cuja capa é assinada pelo próprio Mendes Fradique – em que um burro indomável empacado em frente a um livro de gramática lança de sua sela, provavelmente, um sujeito de ar professoral, provido de tinta e pena de escrever, símbolos do conservadorismo dos docentes brasileiros – tem-se, logo de início, na folha de rosto, uma falsa informação de

²⁹⁵ GENETTE, G. **Paratexts**: thresholds of interpretation. Cambridge: Univ. Pr., 1997, p. 1.

que o livro fora “Adoptado em todas as escolas primarias, secundarias e terciárias do Brasil e suburbios”, escarnecendo do sistema educacional do País, ao mesmo tempo em que critica sua estrutura e ironiza seu engessamento.

As marcas desse engessamento, na educação do início do século passado, se faziam sentir no ensino rigorosamente tecnicista de gramática de uma língua pouco prática e, por vezes, até estranha à realidade lingüística dos falantes. Não por acaso, na mesma época, esse tipo de ensino era também alvo dos modernistas²⁹⁶, que defendiam a existência de uma língua brasileira. Assim, é por meio do humor e da ironia que Mendes Fradique assume sua posição crítica desde o início, característica que vai marcar outros elementos paratextuais, como o prefácio e as notas de rodapé, principalmente.

Aliás, o título do prefácio já traz uma nota de rodapé um tanto quanto debochada, como se pode ver:

DUAS PALAVRAS (*)

(*) Isso é como quem diz: Vou alli, já volto... E leva um anno para voltar...²⁹⁷

Além do deboche, fica evidente o caráter inusitado da primeira nota de rodapé, escrita em linguagem coloquial, levando o leitor a questionar a função explicativa e a seriedade do recurso logo na introdução da obra. Assim, o tom de falsificação que coloca toda verdade sob suspeita, surge já no prefácio da “Grammatica”:

O exito do Methodo Confuso, como processo didactico, foi flagrantemente fructuoso, o que me animou a continuar a série, dando á estampa a presenta *Grammatica Portugueza pelo Methodo Confuso*,

²⁹⁶ Silviano Santiago é quem esclarece a respeito dessa relação crítica que os modernistas mantinham com respeito à educação na década de 1920, ao discorrer sobre a noção de conversa de Mário de Andrade, para quem o verdadeiro conhecimento deveria advir dos momentos de conversa desinteressada com todas as pessoas, mas especialmente, com as pessoas mais simples, com quem se poderia aprender muito mais do que nos livros. Diz Silviano que a questão da aprendizagem, nos anos 1920, é o “processo que, segundo os modernistas, tem de se dar fora dos limites da formação empobrecedora da formação educacional em vigor na época e dentro da noção transgressiva de *erro*. A pedagogia de então, tanto a posta em prática pela família burguesa quanto a exercida na escola, não conduz o jovem à ‘instrução, mas antes embota a sensibilidade, a imaginação e a inteligência numa camisa-de-força que impede a autenticidade” SANTIAGO, S. **Ora (direis) puxar conversa!** Belo Horizonte: UFMG. 2006, p. 99.

²⁹⁷ FRADIQUE, M. op. cit., p. 5.

cuja adopção, nas escolas e gymnasios do Brasil se fez *avant-la-lettre*, á simples exposição do programma a que obedece a materia, no compendio. Deixo aqui patentes os meus agradecimentos ao snr. Mario Barreto, mestre de philologia, e ao snr. Laudelino Freire, insigne geometra, que se não mediram, em seus bons officios, junto ao poder, no sentido de conseguir a adopção deste livro nas casas de ensino publico²⁹⁸.

É flagrante o ar zombeteiro se levarmos em consideração que os dois personagens mencionados – Mário Barreto e Laudelino Freire – foram gramáticos de renome no início do século XX, tendo sido suas gramáticas realmente adotadas nas escolas públicas brasileiras. Inclusive, eles reaparecem ao longo da obra, no capítulo a respeito dos pronomes, como exemplos de pessoas gramaticais, indicadas pelos pronomes pessoais:

As pessoas gramaticaes mais conhecidas são cinco:

Mario Barreto
João Ribeiro
Laudelino Freire
Assis Cintra²⁹⁹

Dessa forma, cria, a exemplo dos autores do *nonsense*, um universo paralelo em que se cruzam ficção e realidade, embaralhando suas fronteiras, como nos ensina Tigges a respeito do *nonsense*³⁰⁰, bem como fazia Lear em suas obras, segundo Amarante³⁰¹. Por meio da sátira a figuras emblemáticas da vida real, Mendes Fradique ridiculariza a cultura oficial, tanto na gramática, quanto no Apêndice, em que outros contemporâneos do autor, bem como escritores consagrados da língua portuguesa, servirão de inspiração para seus deboches. No mesmo prefácio, alerta Mendes Fradique acerca dessa seleção, de forma bastante irônica:

Aos que quizerem aprender grammatica, ahi vae este compendio d'ella, ao qual juntei uma farta coleção de excertos de autores clássicos e contemporâneos, pois, como é sabido, nada ha que mais illustre os estudiosos e mais lhes enriqueça o conhecimento da língua, do que a leitura dos bons autores³⁰².

²⁹⁸ FRADIQUE, M. op. cit., p. 5.

²⁹⁹ Id. *ibid.*, p. 64-65.

³⁰⁰ TIGGES, W. op. cit., p. 57.

³⁰¹ AMARANTE, D. W. op. cit., p. 10.

³⁰² FRADIQUE, M. op. cit., p. 6.

Além disso, ao final desse texto introdutório, Mendes Fradique ressalta sua posição não nacionalista – o que o coloca em divergência com o pensamento predominante entre os modernistas e também entre escritores mais conservadores, como Monteiro Lobato, bem como lança uma oposição clara ao pensamento do médico Madeira de Freitas, cujas idéias se coadunariam com o movimento integralista na década de 1930. Assim, diz o autor, utilizando uma linguagem híbrida, mesclando aspectos formais com elementos informais: “Cumpre notar, que, sendo eu um livre-cambista convicto, não puz diligencia em distinguir nacionalidade, fiz a coleção de excertos com artigos nacionaes e estrangeiros, de cambulhada”³⁰³.

Voltando às notas de rodapé, que praticamente formam um segundo livro dentro do primeiro – lembrando o efeito do “texto-dentro-do-texto” de que falava Tiggas quando se referia à infinidade como um dos elementos mais marcantes do *nonsense* – dada sua maciça presença em boa parte das páginas da “Grammatica”, vale destacar algumas das suas peculiaridades. À página 10, surge a segunda nota, na qual se pode notar as primeiras experiências com o espaço em branco, pois a nota é apresentada em forma de versos, embora preste apenas uma informação bibliográfica, redigida também de maneira demasiadamente informal para os padrões editoriais. Assim, vejamos:

Segundo uma definição colhida em uma classica endelechia portugueza (*) a lingua é o instrumento que forma a vós.

(*) Esta endelechia se intitula :

O PORQUE DE TODAS AS COUSAS
ou
ENDELECHIA DA FILOSOFIA
Natural e Moral, contendo todos os problemas de Aristóteles, etc., etc.
LISBOA
Na Typographia Rolandiana
1818
Com licença da mesa de desembargo do Paço³⁰⁴.

A segunda nota de rodapé, por sua vez, merece também ser reproduzida na íntegra, dada a riqueza em termos de elementos que caracterizam o método confuso e o “estilo” de Mendes Fradique, além de ressaltar o seu humor, bem como sua tendência ao *nonsense* e ao experimentalismo gráfico. Nessa nota, o autor, ao falar dos tipos de

³⁰³ FRADIQUE, M. op. cit., 6.

³⁰⁴ Id. *ibid.*, p. 10.

língua, no sentido de “língua”, toma a palavra “língua” em seu sentido conotativo de “órgão muscular situado na boca”, oferecendo aos leitores uma receita de feijoada, produto da culinária tipicamente brasileira:

Das **linguas mortas comestíveis**, as mais conhecidas são as de Morton, a de Lagego e a do Rio Grande, muito usada nas feijoadas. (*)

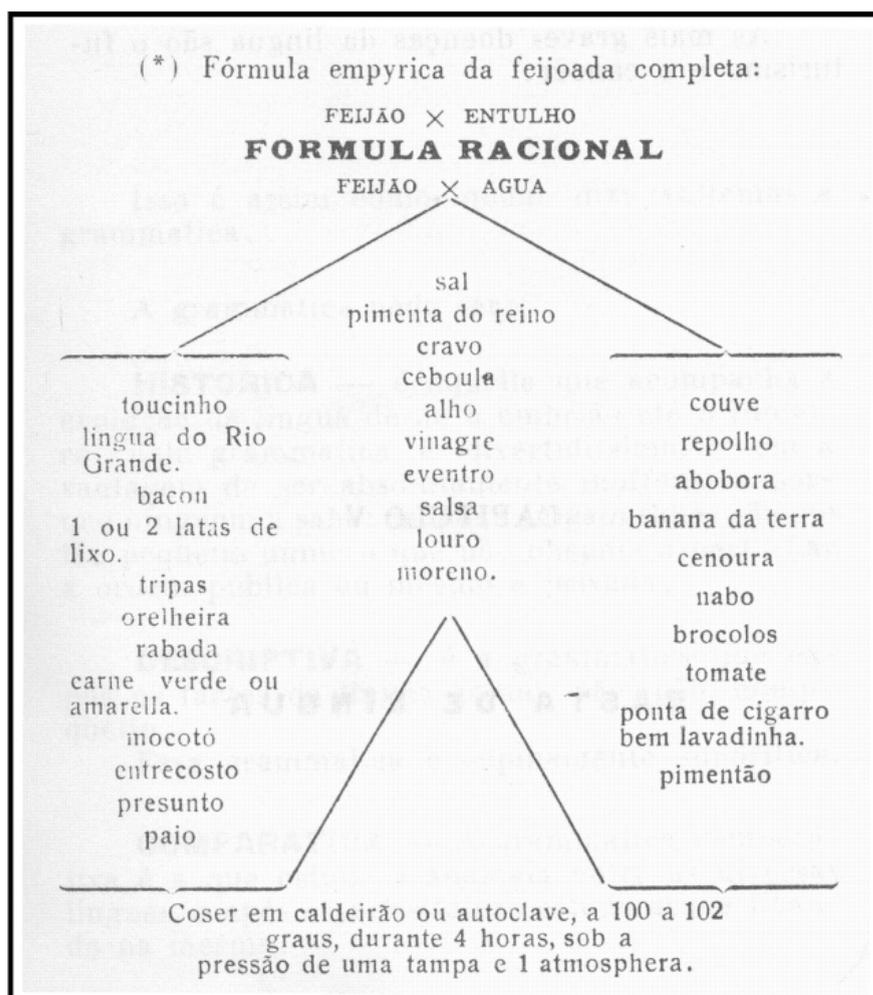


Figura 1

Além da nítida experimentação com os espaços em branco da folha e da disposição gráfica que lembra muito mais um poema concreto do que uma mera receita gastronômica, chama a atenção o arrolamento de ingredientes inusitados, como a “ponta de cigarro bem lavadinha”, “1 ou 2 latas de lixo”, além dos trocadilhos com outros componentes da receita, como o que elenca um suposto tempero chamado de “moreno”, em complemento ao “louro”, este sim um verdadeiro tempero normalmente utilizado na preparação da feijoada.

Importante ressaltar, também, que a culinária é, segundo o trabalho de Morpurgo, citado por Tigges, em sua longa investigação acerca do *nonsense*, um dos temas prediletos do *nonsense*, em consonância com os estudos de Elisabeth Sewell, que elenca as referências à comida entre os interesses típicos do gênero, além de termos relacionados a mobília, roupas, casas e outras palavras “normais”³⁰⁵.

Impossível não lembrar, além disso, da semelhança desse tipo de receita com a culinária *nonsense* de Edward Lear. Segundo Amarante, essa relação com a culinária, na obra de Lear, produz efeito cômico, pois “falsos ingredientes e modos de preparo bem particulares dão conteúdo a uma forma de texto que aceita poucas mudanças: as receitas culinárias, que visam a uma finalidade prática”³⁰⁶.

Outros detalhes risíveis são a forma de cozimento, para a qual o autor sugere o uso de “caldeirão ou autoclave, a 100 a 102 graus, durante 4 horas, sob a pressão de uma tampa e 1 atmosfera”, bem como o título de os adjetivos “racional” e “empírico” relacionados à receita, numa alusão satírica à visão de mundo positivista, calcada na racionalidade cientificista, com sua pretensão à verdade absoluta. Aqui caberia acrescentar a noção de Barthes, quando este opõe a escritura, referindo-se mais especificamente à língua literária, à ciência:

Só a escritura pode quebrar a imagem teológica imposta pela ciência, recusar o terror paterno espalhado pela “verdade” abusiva dos conteúdos e dos raciocínios, abrir para a pesquisa o espaço completo da linguagem, com as suas subversões lógicas, o amalgamar-se de seus códigos, com os seus deslizamentos, os seus diálogos, as suas paródias³⁰⁷.

Assim, é usando um código aparentemente científico – tanto na apresentação da receita quanto na confecção de um livro didático, embora falsamente pedagógico – que Mendes Fradique exige do leitor um olhar atento para os diversos tipos de discurso, confundindo-os e redefinindo os limites entre a ciência e a escrita literária, por meio da transgressão. Dessa forma, ao chamar a atenção do leitor para a linguagem, o autor promove a abolição daquilo que Barthes chama de “má-fé que se liga a toda linguagem que se ignora”³⁰⁸.

³⁰⁵ TIGGES, W. op. cit., p. 14-15.

³⁰⁶ AMARANTE, D. W. op. cit. p. 205.

³⁰⁷ BARTHES, R. **O rumor da língua**. Prefácio Leyla Perrone-Moisés. Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 10.

³⁰⁸ BARTHES, R. op. cit., p. 9.

As notas seguintes, até a página 35 do livro, conforme se pode observar no Anexo da presente dissertação, seguem essa linha de humor que beira o absurdo, ou que valoriza os trocadilhos e brinca com o sentido literal das palavras. Vejamos alguns exemplos:

Os sons da linguagem podem ser **vogaes** ou **consoantes**. **Vogaes** são as que assistem as assembléas (*), **consoantes** são as que ficam no sereno.

(*) Vide Regulamento das Sociedades Anonymas³⁰⁹.

O – vogal nulla quando posta a esquerda dos algarismos.

Ex.:

0,8 0,54 0,895 (*)

(*) Estes números podem servir para palpites, ou taes quaes ahi estão, ou combinados á vontade do leitor³¹⁰.

Nesse último caso, além da proposital confusão entre letras (“o”) e números (“0”), há que se notar a inclusão do jogo do bicho na gramática, cuja popularidade já era enorme naquela época³¹¹. Evidentemente, a inclusão de jogo de azar de cunho popular representa uma quebra do nível de formalidade exigido para uma gramática tradicional, rompendo com a seriedade didática dos manuais de língua, bem como diminuindo as distâncias entre o mundo intelectual dos gramáticos e o dos homens simples do povo.

Outro exemplo de nota de rodapé que remete ao uso dos jogos de palavras, aproveitando a polissemia dos vocábulos, encontra-se na página 35, quando o autor apresenta uma lista de palavras que não se escrevem com a letra D, incluindo entre elas o termo “nascimento”. Na respectiva nota, diz ao autor: “(*) E seus compostos: renascimento. E seus derivados: Nascimento Filho”³¹².

Cumprе destacar ainda outras notas que se sobressaem exatamente pelo seu caráter inusitado, algumas de sentido bastante obscuro, em que a nota não apresenta nenhuma relação direta com a palavra a que se refere, como por exemplo:

³⁰⁹ FRADIQUE, M. op. cit. p. 18.

³¹⁰ Id. ibid. p. 26.

³¹¹ Conforme Lustosa, no primeiro encontro entre Bastos Tigre e Olavo Bilac, aquele se decepcionou profundamente, pois, “segundo conta, quando esperava encantar-se com ‘pérolas do seu fino espírito de poeta’, ouviu-o indagar prosaicamente a Guimarães Passos: - Seu Guima, que bicho deu?” LUSTOSA, I. op. cit. p. 37.

³¹² Id. ibid. p. 35.

O ADVERBIO

Adverbio é a palavra mais ou menos invariável que modifica um verbo, um adjectivo ou outro adverbio. Os adverbios mais amáveis são:

sim
bem
muito bem. (*)

(*) Antonio Carlos de Andrade³¹³

Na página 72, quando apresenta a interjeição, porém, surge uma das notas que, surpreendentemente, corresponde ao assunto apontado pelo asterisco, embora este ocupe o lugar destinado ao exemplo da referida classe de palavra, procedimento desconcertante em se tratando de um livro que se propõe a esclarecer o leitor, e não a confundir-lo. A forma como é abordada a matéria a ser explicada, contudo, é visivelmente hilária, o que anula sua veracidade e põe em xeque a orientação pretendida pelo autor a respeito da interjeição:

DA INTERJEIÇÃO

Interjeição é a palavra que quasi nunca é palavra; é quasi sempre um berro.

Ex.: (*)

(*) – É impossível reproduzir-se graphicamente uma interjeição, com a espontaneidade reflexa que ella tem. Quem quizer ter o exemplo de uma interjeição, espete um alfinete nas costas do passageiro que vae ao lado, no mesmo banco, ou no banco da frente³¹⁴.

Em outra tentativa de questionar o processo de autoria e veracidade do discurso, Mendes Fradique menciona, também em nota de rodapé, uma suposta obra de aritmética concebida pelo mesmo método de seus livros, porém, assinada por um certo Pereira Lobo, ao qual está associada citação que, por meio do humor, tece uma crítica mordaz ao sistema de governo predominante à época da política do café-com-leite.

Em numero:

Os vinte estados do Brasil são dous (): São Paulo e Minas.*

³¹³ FRADIQUE, M. op. cit., p. 72.

³¹⁴ Id. ibid., p. 75.

(*) Pereira Lobo: *Arithmetica pelo Methodo Confuso*³¹⁵.

Aqui, assim como quando fala da “Endelechia da Philosophia”, Mendes Fradique recorre a um procedimento mencionado por Tigges³¹⁶, já observado previamente, do comentário acerca de livros inexistentes, como a tal “*Arithmetica pelo Methodo Confuso*”, muito empregado como um recurso da imprecisão característica do *nonsense*. Evidentemente, essa informação visa, além de confundir o leitor, zombar de qualquer pretensão de verossimilhança, especialmente das “explicativas” notas de rodapé.

De forma semelhante, por meio de argumentos de veracidade e autoria duvidosa, diz o autor a respeito da letra D:

A letra **D** póde, em alguns casos, ter o mesmo valor que a letra **Q**.

Ex.:

Duas quantidades eguaes a uma terceira são eguaes entre si:

$$D = ab$$

$$Q = ab$$

D'onde

$$D = Q$$

(Pascal – Axiomas)³¹⁷

A partir da página 36, porém, tem início uma mudança significativa no teor dessas notas, cuja assiduidade e regularidade, em livro marcado pela confusão, criam um rigor aparentemente paradoxal, de certa forma, semelhante ao rigor adotado por Lewis Carroll na concepção de seus jogos lingüísticos. Citando Lecercle, Bastos fala desse paradoxo nos seguintes termos:

O *nonsense* de Lewis Carroll joga com as regras que afronta, mas que não deixa de considerar e, às vezes, até mesmo respeita. [...] Se assim não fosse, o *nonsense* seria o caos textual. Abandonamos formalmente a regra, o gramatical, mas ainda estamos na língua. Há transgressões, mas não completamente arbitrárias: [...] os textos de *nonsense* combinam um respeito minucioso às regras da gramática com a necessidade compulsiva de transgredi-las todas, além da tentação incessante do caos da linguagem. O *nonsense* instala-se nas fronteiras da língua, onde o gramatical e o agramatical se encontram, onde a

³¹⁵ FRADIQUE, M. op. cit. p. 80.

³¹⁶ TIGGES, W. op. cit., p. 57.

³¹⁷ Id. *ibid.* p. 34.

ordem (sempre parcial) da língua encontra a desordem (nunca total) do que está além dela³¹⁸.

Assim, dessa parte em diante, praticamente todas as notas de rodapé, salvo as poucas exceções apontadas anteriormente, referem-se a dicas domésticas – que vão desde a conservação do café, aproveitamento de restos pela “moça” que queira ser “boa dona-de-casa”, até a limpeza das teclas brancas de um piano – e fornecem receitas de culinária – incluindo desde a preparação de suspiros até caranguejo recheado – sendo a maior parte dessas últimas relacionadas aos nomes dos “autores clássicos”.

Ademais, tais notas são marcadas, em sua quase totalidade, pela seriedade, deixando de lado o tom jocoso predominante no texto, como se Mendes Fradique exigisse do leitor um mergulho nesse processo de indefinição de fronteiras entre o sério e o não-sério, lançando mão do primeiro para tornar ainda mais flagrante o segundo. Evidencia-se, também, logo à primeira leitura, a inadequação das notas aos seus elementos correspondentes, assim como nas notas iniciais do livro. Alguns exemplos podem servir para ilustrar tal asserção:

a) Tem o som de **V** quando recae sobre vogal, (*) mesmo quando essa vogal se faz preceder de um **L**.

(*) Quando o cano do lavatório ou da banheira obstruir-se com sabão, prepara-se a mistura de um punhado de soda e um punhado de sal, que se força pelo cano abaixo. Deixa assim meia hora, depois despeja-se uma grande chaleira de água fervendo e depois lava-se o encanamento com água quente³¹⁹.

b) Exceptuam-se *linguiça*, que é feminino e *preguiça*, que é comum ao masculino e ao feminino. (*)

(*) **CREME DE MILHO VERDE** – Rala-se milho verde bem novo e um côco, mistura-se tudo e mexe-se bem, passa-se num guardanapo, adoça-se, junta-se uma colher de manteiga, leva-se ao fogo até engrossar, não muito, sem deixar ferver. Tira-se, depois de deixa esfriar um pouco, e põe-se numa fôrma untada com manteiga. Cozinha-se em banho-maria no forno³²⁰.

³¹⁸ BASTOS, L. K. X. **Anotações sobre leitura e nonsense**. São Paulo: Martins Fontes. 2001, p. 21.

³¹⁹ FRADIQUE, M. op. cit., p. 50.

³²⁰ Id., *ibid.*, p. 57.

Sobre essas peculiares notas domésticas, cabem ainda mais algumas considerações. Em primeiro lugar, dado o tom predominantemente sério destas, tem-se a impressão de que a “Grammatica” comporta em si uma outra obra, como se houvesse um livro dentro do livro, ou como se um livro não se esgotasse em si mesmo, pois, como nos ensina Foucault, estamos imersos numa biblioteca infinita. Nessa biblioteca, fundem-se e confundem-se todos os textos, todos os saberes e todas as línguas, abrindo uma gama de correlações horizontais entre todos os livros, em que a origem e o fim não fazem mais sentido, estabelecendo entre si as conexões que Deleuze e Guattari denominariam de rizomáticas³²¹.

Em segundo, o conjunto dessas notas assemelha-se a um dos tantos jornais em circulação e às revistas de moças da época, tipicamente conservadores e voltados somente ao entretenimento. A opção de Mendes Fradique por esse tipo de texto é, no mínimo, interessante, pois nos artigos veiculados nesses periódicos, especialmente naqueles destinados ao público feminino, não havia especificação de autoria, nem de gênero discursivo. Além disso, a disposição dos textos era quase sempre “confusa”, sem que se mantivesse a mesma ordem na organização de cada número do mesmo periódico, sendo publicados de maneira aleatória, a fim de preencher os espaços das páginas, embora por vezes essa casualidade prejudicasse a compreensão dos artigos. Assim, anúncios, piadas, comentários, contos e poemas se mesclavam, muitas vezes sem que se desse importância à autoria³²² ou ao seu conteúdo. Nesse sentido, embora haja uma aparente desconexão entre a “Grammatica” e os textos que ilustram seus rodapés, a escolha das dicas e receitas vem, não gratuitamente, a endossar o método confuso de Mendes Fradique, presente até mesmo nas margens da obra.

Na verdade, tal mescla aparentemente sem sentido de vários elementos entre os quais há pouca ou nenhuma conexão também é uma marca fundamental do *nonsense*. Segundo os estudos de Tigges, este seria um exemplo do procedimento denominado de

³²¹ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

³²² Diz a Dra. Nukácia de Almeida, da Universidade Estadual do Ceará, em artigo sobre o *Jornal das Moças* e a educação da mulher que: “a primeira peculiaridade da revista diz respeito àqueles que colaboram na escritura dos textos. Não há distinção clara entre os profissionais que escreviam para a revista e os leitores que por ventura quisessem colaborar ou simplesmente ver seus textos publicados. Na verdade, é difícil perceber a quem se atribui a autoria de uma infinidade de escritos em um mesmo número do periódico. ALMEIDA, N. M. A. *Revistas Femininas e educação da mulher: o Jornal das Moças*, publicado em: http://www.alb.com.br/anais16/sem03pdf/sm03ss14_06.pdf, site da Associação de Leitura do Brasil. Acesso em: 13.1.2009.

descontinuidade, elencado como uma das formas da simultaneidade, que permitia a combinação de elementos completamente díspares numa mesma descrição ou cena. Da mesma forma, Ávila apresenta posicionamento semelhante ao falar sobre o período vitoriano e baseada nas pesquisas de Reichert, atribuir ao *Zeitgeist* da época essa possibilidade de combinar coisas aleatoriamente, dada a singularidade da organização das manifestações culturais.

Essa semelhança entre o trabalho de Mendes Fradique e a literatura *nonsense*, mais uma vez, aproxima o autor-personagem brasileiro desse gênero, sem, contudo restringir sua obra a um programa literário específico, ampliando, por outro lado, o seu alcance como objeto artístico de relevância no panorama da literatura das primeiras décadas do século XX não filiadas ao movimento modernista.

4.3 Considerações teóricas de uma gramática confusa

A partir daqui, o foco desta análise se volta para o conteúdo da obra em questão, procurando apontar, capítulo a capítulo, elementos que possam justificar a argumentação em favor do caráter transgressivo do humor de Mendes Fradique, que, aliado ao *nonsense*, na década de 1920, produziu uma literatura singular, peculiaridade que resultou no posterior ostracismo do autor.

Segundo Carneiro, o qual resumiu a estrutura da gramática fradiqueana, há em comum entre a “Grammatica portugueza pelo methodo confuso” e a *Virgilius Maro Grammaticus*, já mencionada nesta pesquisa, o fato de ambas respeitarem a estrutura tradicional das gramáticas, sendo essa estrutura “atravessada por tiradas humoradas, baseadas em exageros e no trocadilho com os termos gramaticais”³²³.

É nesse mesmo trabalho que Carneiro defende o argumento de que a obra de Mendes Fradique não é uma paródia, mas sim um pastiche, pois assimila antigas convenções de gênero, como livro didático, tanto na “Grammatica” quanto na “Historia”. Afinal, segundo ele, embora se baseie numa fórmula parodística:

à medida que recorre à linguagem e às estruturas de gênero tradicionais o ‘método’ se constitui num pastiche em que se cruzam

³²³ CARNEIRO, C. R. op. cit., p. 194.

estruturas discursivas antigas e estabelecidas e elementos da vida cotidiana, mediados pela comicidade irônica e pela sátira moralizante³²⁴.

Nos primeiros capítulos, são apresentadas as formulações teóricas do autor, bem como alguns conceitos. O primeiro deles se refere exatamente ao conceito de gramática, no qual Fradique diz o seguinte:

Grammatica é a arte de fallar e escrever incorrectamente uma lingua. Segundo affirmam os grammaticos, a grammatica é o conjunto de regras tiradas do modo pelo qual um povo falla usualmente uma língua. Ora, o povo falla sempre muito mal, e escreve ainda peiormente; logo não é de estranhar que seja a grammatica a arte de fallar e escrever incorrectamente uma lingua³²⁵.

Inicialmente, chama atenção a afirmação de que a gramática é arte de falar e escrever incorretamente, conceito que subverte um princípio básico da disciplina, que é exatamente, conforme vimos no capítulo 3, o de ser um “conjunto de prescrições e regras que determinam o uso considerado correto da língua escrita e falada”³²⁶. Além disso, não necessariamente os gramáticos tomam a fala do povo como ponto de partida para estabelecer as regras de uma língua, pois a maior parte das gramáticas – e essa é justamente uma das maiores críticas que o modernismo lançou contra a disciplina – desconsidera o linguajar cotidiano e informal da população em geral, antes privilegiando o registro escrito dos chamados “autores clássicos”. Tanto é assim que, no “Appendice anthologico”, Mendes Fradique lança mão desse recurso exatamente para satirizar a procedimento tradicional das gramáticas.

Por outro lado, é um tanto quanto irônico o autor ao dizer que “o povo falla sempre muito mal, e escreve ainda peiormente”, pois quem classifica de incorreta a fala popular são os gramáticos, categoria na qual Mendes Fradique não se enquadra. Afinal, como ele mesmo diz, a “grammatica paulifica, enfastia, caceteia, encrespa o discurso, enteiriça a phrase, mechanisa a expressão, mumifica a idéa”, além de ser “o talento de quem não tem talento”³²⁷. A impressão que se tem, inicialmente, é que o paradoxo e a

³²⁴ CARNEIRO, C. R. op. cit., p. 195.

³²⁵ FRADIQUE, M. op. cit. p. 7.

³²⁶ HOUAISS, A. VILLAR, M. S. op. cit., p. 1474.

³²⁷ FRADIQUE, M. op. cit., p. 8.

contradição também fazem parte do universo gramatical de Mendes Fradique, assim como fazem do *nonsense*.

Quanto à noção de que a gramática pouco ensina, ou de que o seu estudo leva a lugar algum, esta é bastante freqüente no livro, especialmente nos capítulos introdutórios, dado o seu caráter teórico. Assim, quando estabelece o conceito de gramática histórica, por exemplo, Mendes Fradique a define como “divertidíssima”, contando ainda com “a vantagem de ser absolutamente inofensiva porque ninguém a sabe: os que julgam saber são em tão pequeno número que não chegam a perturbar a ordem publica ou mesmo a privada”³²⁸. Da mesma forma, quando teoriza acerca da gramática comparativa, diz o autor que esta “estuda a analogia entre as diversas línguas, e após esse fastidioso estudo acaba ficando na mesma”³²⁹. Contudo, a menção mais evidente e rica concernente a essa posição do autor se encontra no capítulo da “Divisão da Grammatica”, em que, ao se referir ao estudo das suas três partes – a fonologia, a lexicologia e a sintaxe – aponta para a falta de espontaneidade e obscuridade do discurso que se pauta na gramática, dizendo o seguinte:

Procedamos acurada e pachorrentamente ao estudo destas três partes da grammatica, porque, na melhor das hypotheses, não ficaremos sabendo coisa alguma, donde lucraremos uma certa expontaneidade e uma clareza de linguagem³³⁰.

Afinal, como mostra o autor, há, entre os próprios gramáticos, escritores e usuários da língua portuguesa, divergências profundas que não os permitem fixar, com absoluta precisão, um padrão de linguagem satisfatório. Assim, diz Mendes Fradique:

É menos difficil colocar-se um sujeito no Ministério da Fazenda do que um pronome no seu competente logar. Os pronomes passam muito mal, quando manejados por escriptores de meia tigela ou mesmo de tigela inteira.

[...]

Os poveiros também não collocam peor o pronome; mesmo o Camillo, quando queria dar um apuro á língua, nesse terreno, ia á Povia do Varzim, e lá deixava-se estar entre os poveiros. Voltava afiadinho no pronome.

Não se conseguiu ainda estabelecer-se regra fixa para a collocação do pronome. Quem quizer faze-lo regularmente, é deter-se na leitura dos clássicos ou imitar o Camillo, não indo á Povia, que fica muito longe, mas indo simplesmente á ponta do Calabouço, alli pelos fundos do Ministério da Agricultura. Esse Ministério, na frente, cultivava batatas,

³²⁸ FRADIQUE, M. op. cit., p. 15.

³²⁹ Id., *ibid.*, loc. cit.

³³⁰ Id., *ibid.*, p.16.

mas no quintal tem uns poveiros, pescadores, que collocam lindamente o raio do pronome³³¹.

No capítulo II, Fradique continua suas reflexões teóricas, questionando-se acerca da natureza da gramática, levantando a dúvida quanto a ser ela uma arte ou uma ciência. Porém, diz o autor, se a arte diz respeito a tudo aquilo que produz emoção, não poderia a gramática, pelas qualidades negativas apontadas no parágrafo anterior, ser considerada arte, pois entre as “mil e uma coisas mais” que ela produz, não estaria a capacidade de emocionar as pessoas³³². Outrossim, também não poderia ser classificada como ciência, pois esta:

É o trabalho da intelligencia tendente ao conhecimento e simplificação dos phenomenos; ora, grammatica principia por não ser um trabalho de intelligencia, porque quem é intelligente não perde seu tempo em carrancismos gramaticaes. Alem disso a grammatica, longe de tender á simplificação dos phenomenos, complica tudo: a língua, a linguagem e todas as fórmãs de enunciar-se uma idéa³³³.

Se, por um lado, a ciência se mostra inócua ao gênero humano, porque – argumenta o autor – ao mesmo tempo em que descobre uma vacina inventa uma metralhadora, a gramática:

Provoca insomnias ás creanças, derrama a neurasthenia na alma dos adolescentes, e vicia o temperamento dos velhos e complica a simplicidade de toda a gente. Logo, grammatica não é positivamente uma sciencia³³⁴.

Assim, conclui o autor que a gramática é “uma espécie de Republica no Brasil, que está ahi, sem que ninguem saiba de facto o que ella é, nem mesmo porque veio parar nesta terra”³³⁵, encerrando, a propósito, uma crítica acerca da consolidação da república, típica dos intelectuais da *Belle Époque*³³⁶.

³³¹ FRADIQUE, M. op. cit., p. 90.

³³² Id., ibid., p. 8.

³³³ Id., ibid., loc. cit.

³³⁴ Id., ibid., p. 9.

³³⁵ Id., ibid., loc. cit.

³³⁶ Elias Saliba chama esse humor de “humor da desilusão republicana”, já que esse sentimento passou a dominar os textos humorísticos e também a *intelligentsia* nacional, pois “a República criou uma cidadania precária, porque calcada na manutenção da iniquidade das estruturas sociais – acentuou as distâncias entre as diversas regiões do país, cobrindo-as com a roupagem

Considerando a questão da linguagem, é interessante notar que uma das marcas do humor fradiqueano se encontra nos trocadilhos, geralmente concebidos com base no caráter polissêmico das palavras. Portanto, no capítulo III, quando visa definir “língua”, o autor toma o termo no sentido concreto, empírico, embora sua definição seja um tanto quanto irônica e não possa ser confundida com uma explicação científica, como se pode observar:

Língua é um musculo chato, muito movel, com uma ponta presa e outra solta. E ahi é que está precisamente o grande mal da humanidade; se a lingua tivesse as duas pontas presas, quantos males se não evitariam, no genero humano? Mas é tão radicado no homem o ter a lingua com um das pontas soltas, que, quando a natureza opera o prodigio de fazer nascer alguém com a lingua presa, logo corre o pai da criança ao medico mais proximo, afim de que este córte o freio á língua da criança.

Donde se tira e conclue que a língua, para não ser o flagello que é, devêra ter sempre as duas pontas presas ou as duas pontas soltas.

As línguas salprêsas do Rio Grande têm as duas pontas soltas, e são absolutamente inoffensivas³³⁷.

No entanto, o que produz humor, nesse caso, é a junção de informações visivelmente disparatadas, como os termos médicos, mesclados aos conhecimentos populares a respeito da “língua prêsa”, ou à culinária gaúcha, no que se refere ao consumo de carne conservada em sal³³⁸, gerando um texto de linguagem híbrida, marca fundamental do método confuso.

Em outra explicação ainda acerca da língua, Mendes Fradique a toma em seu sentido lingüístico, porém, não sem acrescentar mais um de seus exemplos absurdos, que apelam para a polissemia dos termos. Assim, ao falar que a língua é o instrumento que forma a voz, o autor diz que “exceptuam-se os gramophones, os paízes civilizados da America, e os alto-fallantes, que falam sem que para isso possuam lingua propria”³³⁹.

Vale notar, mais uma vez, a veia crítica do autor, ao referir-se à assimilação das línguas européias pelos povos colonizados da América, bem como a sua inserção no contexto em que vivia, ressaltando elementos cotidianos, porém, modernos à época,

do federalismo difuso da ‘política dos governadores’, ou dando continuidade à geografia oligárquica do poder que, desde o Império, diluía o formalismo do Estado e das instituições”. SALIBA, E. T. op. cit., p. 67.

³³⁷ FRADIQUE, M. op. cit., p. 9.

³³⁸ CARNEIRO, C. R. op. cit., p. 195.

³³⁹ FRADIQUE, M. op. cit., p. 10.

como o gramofone e os alto-falantes, não obstante essa modernidade ainda fosse incipiente no Brasil. Esse tipo de referência aos aparelhos elétricos e à modernidade em geral era também uma constante entre as produções artísticas dos modernistas, sob influência do futurismo europeu, embora Mendes Fradique se opusesse frontalmente às vanguardas. Nas suas próprias palavras, “as mais graves doenças da língua são o futurismo e o cancer”³⁴⁰.

Na seqüência, os dois próximos capítulos apresentam uma ruptura com o padrão estrutural e lingüístico das gramáticas, provocando o riso do leitor justamente por isso:

CAPITULO V

BASTA DE LINGUA³⁴¹

CAPITULO VI

VOLTANDO Á VACCA FRIA

Isso é assim como quem diz: voltemos á grammatica³⁴².

Em primeiro lugar, chama a atenção do leitor o experimentalismo de Mendes Fradique, ao criar um capítulo sem conteúdo, tendo somente uma frase de tom de aparente irritação com os excessos das suas próprias descrições anteriores, como se apontasse para o leitor a inutilidade de redundar em explicações maçantes que predominam nas gramáticas tradicionais. Nesse caso, a irritação aparente do autor se transforma em derrisão, uma negação radical do cientificismo dos gramáticos, aqueles que, segundo Fradique, perdem seu tempo em “carrancismos gramaticaes”.

Em segundo, no caso do capítulo VI, o que certamente leva o leitor ao riso é o uso inusitado de uma expressão popular – “voltando á vacca fria” – para debochar do tom sério do discurso das gramáticas. A propósito, o apelo à linguagem coloquial – representada por ditados e expressões de uso corrente – é uma das mais marcantes características da “Grammatica”, que, dada a sua descontextualização, se transforma num poderoso recurso humorístico. Isso pode ser visto, por exemplo, na definição que o

³⁴⁰ FRADIQUE, M. op. cit., p. 14.

³⁴¹ Id., ibid., loc. cit.

³⁴² Id., ibid., p. 15.

autor apresenta de gramática descritiva: “é a grammatica que expõe os factos da lingua actual: pão, pão, queijo, queijo”³⁴³. Da mesma forma, quando define o conceito de “som”, Mendes Fradique recorre a um exemplo que apresenta tanto esse aspecto informal quanto o recurso à polissemia:

Som é um barulho mais forte que um ruído e mais fraco que um estouro. A vibração de um corpo elástico produz o som, dizem os físicos. Todavia, a vibração de um corpo elástico não chega a produzir som, produz, quando muito, uma lambada dolorosíssima nas costas do cidadão em quem se fizer a experiência³⁴⁴.

Ao fim, novamente recorrendo a um discurso pseudocientífico, apresentando uma escritura que hibridiza os conhecimentos da física com a prosaica vida cotidiana, finaliza o autor: “a velocidade do som varia segundo a natureza do meio que o propaga. O som de maior velocidade de propagação é incontestavelmente o boato”. Assim, o texto de Fradique parece oscilar constantemente entre a pseudociência – caracterizada pelo uso de uma linguagem técnica – o experimentalismo, a blague pura, o *nonsense* e a linguagem coloquial, por vezes mesclada a um registro mais formal, assemelhado ao registro utilizado nos livros didáticos, elementos articulados sob o véu de uma gramática da língua portuguesa, acompanhada pelo texto predominantemente sério que se forma às suas margens, no rodapé.

Um exemplo disso encontra-se no capítulo IX, no qual Fradique procura explicar os “phonemas em geral”:

Aos sons da linguagem dá-se o nome **phonema** só para complicar a simplicidade das crianças e entrujar a parvoíce dos trouxas. Os **phonemas** são expressos graphicamente pelas letras do alphabeto. Os phonemas de uma língua são em numero considerável, ao passo que as letras do alphabeto são apenas 25, mas o que há de fazer? Foi o que pode arranjar³⁴⁵.

Ou ainda:

³⁴³ FRADIQUE, M. op. cit., p. 15.

³⁴⁴ Id., *ibid.*, p. 17.

³⁴⁵ FRADIQUE, M. op. cit., p. 18.

Prothese é a parte do curso odontológico em a qual se estuda e pratica a fabricação de dentaduras, bridges, corôas, pivots e todas as demais porcelanas architectônicas que os dentistas plantam na bocca aberta dos clientes.

Encontra-se também na cirurgia o recurso freqüente á prothese, como nos casos de resecção de maxilares, nas orthoplastias, etc.

Na linguagem a prothese é um recurso da ignorância. Pela prothese se faz o accrescimento de syllabas ao começo da palavra³⁴⁶.

Após discorrer, nesse mesmo tom, sobre outras figuras de fonologia, o autor volta-se para a descrição do alfabeto, no capítulo XXI, um dos mais longos do livro, por sinal, a seção que mais ricamente sintetiza o método confuso, combinando humor, experimentalismo e *nonsense*. Assim, cabe dedicar ao tema um subcapítulo inteiro, a fim de podermos explorar com mais propriedade essas características na obra de Mendes Fradique.

4.4 O alfabeto fradiqueano e o método confuso

Segundo Tigges³⁴⁷, foi Kurt Schwitters quem estabeleceu que a letra, e não a palavra, seria o material original da poesia, pois, desprovida de significação, possui apenas som. Embora o nome de Schwitters esteja associado ao dadaísmo, essa predileção temática pelo aspecto serial das letras e alfabetos já era uma marca do *nonsense*. Assim, como uma das formas da arbitrariedade que compõe o *nonsense*, os arranjos alfabéticos – bem como os números – tornam-se um dos temas do gênero, conforme aponta Tigges:

Para começar no nível mais abstrato, nós achamos que o nonsense tem uma grande predileção por números e letras [...] Assim como os números, as letras e até mesmo as palavras podem ser colocadas em série, revertidas ou negadas, ou embaralhadas³⁴⁸.

Em sua tese de doutorado, Dirce W. do Amarante dedica um capítulo à questão dos abecedários na obra de Edward Lear, cuja predileção pelas ordens alfabéticas

³⁴⁶ TIGGES, W. op. cit., p. 20.

³⁴⁷ Id., ibid., p. 32. [tradução do autor desta pesquisa]

³⁴⁸ Id., ibid., p. 77.

mostram uma tendência à arbitrariedade e ao emprego das séries do *nonsense*. Embora ele mantivesse a ordem oficial dos alfabetos, a escolha dos elementos que compõem cada série é bastante arbitrária, incluindo como temas os animais (formigas, macacos, asnos), objetos (tarraxa, livro), ou as pessoas. Amarante destaca, ainda, que a fórmula dos abecedários não é novidade, especialmente na literatura oral e popular, o que pode ser um sintoma do caráter híbrido tanto da linguagem do *nonsense* quanto do método confuso de Fradique. Assim, diz a pesquisadora:

Contrastar essas práticas populares³⁴⁹ com as criações de Lear pode ser útil para mostrar, sobretudo, que o artista inglês buscou inspiração em modelos de composição imemoriais, modelos que podem ser encontrados em diferentes culturas, inclusive a brasileira, que herdou e adaptou formas do folclore europeu, como mostrou Câmara Cascudo³⁵⁰.

Da mesma forma, também Mendes Fradique lança mão dessa temática, explorando minuciosamente o alfabeto da língua portuguesa em sua “Grammatica”. Nessa parte, abundam o deboche, os jogos de palavras, os exemplos absurdos, a exploração da polissemia dos termos, bem como do som das letras, além do experimentalismo gráfico/visual, cuja aplicação é mais radical e significativa exatamente na descrição do alfabeto.

Assim, diz inicialmente o “gramático”:

LETTRAS

Lettras, com um ou dois *tt*, são signaes representativos dos sons ou de uma dívida vencível em prazo determinado.
As letras podem ser: **vogaes, consoantes** ou **de cambio**³⁵¹.

Então, após dividir as letras em três categorias, incluindo as “de câmbio”, em que recorre à polissemia da palavra “letras”, Mendes Fradique passa a sua especificação, mencionando apenas vogais e consoantes, porém, utilizando exemplos

³⁴⁹ Interessante abrir um pequeno parêntese aqui para lembrar que essa inclinação à cultura popular é um aspecto já debatido anteriormente nesta pesquisa quando se falava nas origens populares do humor debatidas por Bakhtin, o que daria margem a ampliar ainda mais o campo de discussões a respeito das relações entre *nonsense*, humor e cultura popular.

³⁵⁰ AMARANTE, D. W. op. cit., p. 274.

³⁵¹ FRADIQUE, M. op. cit., p. 23.

associados à economia, como “papel-moeda” e “Caixa de Estabilização”. A primeira letra a ser “explicada” é o A:

A – letra que se pronuncia com a boca escancarada. A primeira do alfabeto, provavelmente por ser a mais antiga.

No Espírito Santo foi descoberto um túmulo prehistorico, em cuja lápide se lia:

A.. A.. A.. A.. A..

Como se vê, são cinco A, a seguir, deixando compreender que ao tempo em que alli foi sepultado o defunto, só se conhecia a letra A. Os tempos passaram e eis que um bello dia, o professor Ramis Galvão, visitando aquella provincia, foi topar no archivo com a chave dos taes cinco A do tumulo prehistorico, e que eram nada mais nada menos que as iniciaes de nomes cuja grafia, mais tarde completada teria dado:

*Alferes Aposentado Antonio
Ayes Aguiar*

Em verdade esse alferes morreu velhíssimo, orçando já talvez, pelos trezentos e tantos annos, dos quaes uma boa dezena foram fortes a serviço da promotoria da Capital da Provincia, no tempo do Imperio³⁵².

Essa citação, um pouco longa, apresenta diversos pontos típicos do estilo de Mendes Fradique. Em primeiro lugar, surge a informalidade com que o autor define a forma de pronunciar o A (“com a boca escancarada”), quebrando qualquer expectativa do leitor por uma explicação tecnicamente verdadeira e convincente. Em segundo lugar, cabe destacar uma das características mais marcantes do texto fradiqueano, qual seja, a invenção de histórias um tanto quanto fantasiosas, como o episódio do alferes acima mencionado, muitas vezes para justificar outras invenções e explicações cuja veracidade é improvável. Tal recurso é utilizado também na descrição do Y, do S e do H, em que informações históricas são forjadas a fim de justificar, por exemplo, o uso do S como símbolo de dinheiro, ou a idéia de que o H seria uma sobra de “uma cartilha antiga”³⁵³. Assim, manipulando a história a seu favor, Mendes Fradique também levanta questionamentos acerca da veracidade dos textos da chamada história oficial, bem como

³⁵² FRADIQUE, M. op. cit., p. 24.

³⁵³ Ver Anexo, páginas 28, 39-40, 47-48, da “Grammatica”.

das análises da gramática histórica, a qual ele qualifica de “divertidíssima e tem a vantagem de ser absolutamente inofensiva porque ninguém a sabe”³⁵⁴.

Em terceiro, é importante perceber a proximidade de um detalhe com os exageros rabelaisianos: a idade do alferes aposentado, no momento da sua morte, pois este já passava dos “trezentos e tantos anos”. Segundo Bakhtin, Rabelais, em cuja obra os números desempenhavam um papel relevante, obtinha efeito cômico em virtude do emprego de valores numéricos altíssimos: “todas as quantidades expressas em cifras são infinitamente exageradas, transbordam, transgridem toda verossimilhança [...] A maioria espanta e provoca um efeito cômico graças à sua hipérbole grotesca”³⁵⁵. Neste caso, a idade do alferes definitivamente extrapola todos os limites da verossimilhança, permanecendo, porém, o caráter cômico, subjacente à sugestão de pretensão à eternidade dos militares na época do Império.

Nesse mundo de letras e números – em muito semelhante ao mundo do *nonsense* – são freqüentes as inversões entre eles, denunciando, de certa forma, a arbitrariedade dos signos, transformados em números ou letras de acordo com as convenções de cada cultura. Assim, na “Grammatica, essas confusões causam efeito cômico, especialmente por se tratar de livro de gramática, e não de matemática. O primeiro caso de inversão surge com o zero (0) e a letra O, em jogo que privilegia a forma do signo em detrimento do seu significado, como se pode ver em exemplo previamente mencionado:

O – vogal nulla quando posta a esquerda dos algarismos.

Ex.:

0,8 0,54 0,895

Multiplica o algarismo por dez quando acrescentado á direita d’ elle.

Ex.:

40 50 60³⁵⁶

Mais adiante, tal inversão reaparece entre as letras e os algarismos romanos, como quando o autor apresenta a letra C:

O *c* posto antes de outra consoante, diminue de *100* o valor dest’outra.

³⁵⁴ FRADIQUE, M. op. cit., p. 15.

³⁵⁵ BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 3. ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. UnB, 1996, p. 409.

³⁵⁶ FRADIQUE, M. op. cit., p. 26.

Ex.:

D = 500	CD = 400
M = 1000	CM = 900

Exceptua-se a esta regra a letra **O**. O **C** anteposto ao **O** eleva esta letra de seu nullo valor ao valor de uma companhia.

Assim temos:

O = zero ao passo que CO = companhia³⁵⁷

Além desse tipo de confusão, o autor também confunde as disciplinas escolares, ao mencionar, por exemplo que a junção do C ao O, em alguns casos pode gerar o óxido de carbono, fundindo química e língua portuguesa, da mesma forma que mescla os conhecimentos matemáticos aos gramaticais. Essa operação nos conduz mais uma vez ao ideal de discurso que funde todos os saberes num só livro, conforme já discutido anteriormente.

Outro elemento bastante importante na construção alfabética de Mendes Fradique é a reunião de informações óbvias, cuja obviedade se transforma em elemento cômico, como, por exemplo, no caso do B:

A letra **B** tem som de **b** em quase todos os casos em que se emprega.

Ex.:

banho
burro
beijo
batata

A's vezes, porém, não tem som algum, mórmente quando vem junto a outro **b**.

Ex.:

*Sabbado*³⁵⁸

Nesse caso, pode-se detectar também o emprego da tautologia como elemento que provoca efeito cômico, como, por exemplo, quando diz que as regras de pronúncia branda ou forte do R valem para todas as palavras, exceto aquelas em que o R não aparece, ou no momento em que afirma ser o T a “única letra do alfabeto que tem o som de **T**. Em outro trecho, o autor diz o seguinte:

³⁵⁷ FRADIQUE, M. op. cit., p. 33.

³⁵⁸ Id., ibid., p. 29.

Em outros casos o **b** póde mesmo não existir nem jamais ter existido.

Ex.:

Canário
Ratoeira
Alçapão
Manivela
Resedá
Allemanha
Syntaxe
Marmelada
Campos Salles
Omelette
Rapadura
Alpercata
Antigamente

E muitas outras palavras que não se escrevem com **b**³⁵⁹.

Essa enorme lista de palavras que não se escrevem com **B** é um ótimo exemplo do emprego de elementos típicos do *nonsense*, como a justaposição aleatória de vocábulos desconexos entre si, arrolados pelo simples fato de não apresentarem a ocorrência da letra **B**, incluindo nomes de objetos, pessoas e países. Esse recurso, como já se afirmou anteriormente, foi denominado por Tigges de descontinuidade, mas também inclui elementos da infinidade, manifesta por meio da listagem serial dos elementos.

O mesmo recurso é utilizado no caso da letra **D**, em que, após a afirmativa de que “ha algumas palavras da língua portuguesa, em que não figura a letra **D**”, são citados termos aleatórios como “ameixa, relógio, Petrônio, periquito, palimpsesto, vergonha”, entre outros. Além disso, provoca riso o emprego de “algumas” na definição da letra, pois é amplamente sabido que há, na língua portuguesa, bem mais do que apenas “algumas” palavras em que não ocorre o **D**, engendrando um contraste enorme entre a realidade e a explicação do autor, além de se aproximar do que Tigges chama de imprecisão³⁶⁰, um dos elementos fundamentais do *nonsense*. Mais paradoxal ainda é perceber que, ao final da lista de vocábulos, diz-se: “E muitas outras”, num típico caso daquilo que Tigges chama de *self-denying discourse*³⁶¹, ou seja, de um discurso que nega a si mesmo, ironicamente, recusando o pressuposto de verdade implícito no discurso da retórica clássica. Vale notar que essa imprecisão se repete em diversas passagens da “Grammatica”, como nas definições do **N** e do **P**.

³⁵⁹ FRADIQUE, M. op. cit., p. 31.

³⁶⁰ TIGGES, W. op. cit., p. 57.

³⁶¹ Id., ibid., p. 56-57.

Assim, entre informações falsas e definições e exemplos absurdos, segue o alfabeto confuso de Mendes Fradique. Alguns casos, porém, se destacam pela relação mais evidente com o *nonsense*, como o da letra K, no qual o autor apresenta uma pequena quadra poética, de inspiração popular, de aparência e conteúdo semelhantes aos limeriques³⁶² e aos abecedários de Edward Lear, lembrando também um anúncio publicitário de jornal do início do século XX. Diz o texto:

K

K é Karl
Moço allemão
Que diz que sapólio
E' o melhor sabão.³⁶³

Para se ter uma noção da semelhança entre esse pequeno poema e os abecedários de Lear, basta observar um do escritor inglês, conforme traduzido por Amarante:

F

F era uma formiga
Que nunca ficava parada
E que fez uma bela casa
Em cima dum calçada

f

Bela formiguinha!³⁶⁴

Em primeiro lugar, chama a atenção a forma bastante próxima dos dois poemas, compostos por quatro versos, em um esquema de rimas ABCB, embora os textos de Lear tenham um verso final de arremate separado dos quatro primeiros. Outro ponto em comum entre os dois encontra-se no primeiro verso, que contém uma oração predicativa, cujo sujeito é uma letra.

Da mesma forma, também os limeriques de Lear apresentam quatro ou cinco versos, em um modo narrativo econômico, segundo Amarante³⁶⁵, e se referem a pessoas, que são, muitas vezes, de origem estrangeira, como no poema de Mendes Fradique. Nesses casos, geralmente, a origem das personagens é escolhida

³⁶² Optamos, aqui, pela forma aportuguesada de *limerick*, conforme adaptada por Amarante em sua tese de doutorado, de 2006.

³⁶³ FRADIQUE, M. op. cit., p. 41.

³⁶⁴ AMARANTE, op. cit., p. 97.

³⁶⁵ Id., *ibid.*, p. 254.

arbitrariamente³⁶⁶, muito mais em virtude da sua sonoridade do que por alguma razão semântica.

Por fim, destaca-se no pequeno poema de Fradique a semelhança com os anúncios publicitários muito comuns no início do século XX, sendo muitas vezes escritos por poetas e humoristas contratados especificamente para elaborar frases de efeito para diversas campanhas. Vários escritores do círculo de Madeira de Freitas/Mendes Fradique – incluindo ele próprio – como Emílio de Menezes, Bastos Tigre, José do Patrocínio Filho e Raul Pederneiras, por exemplo, além de Olavo Bilac e Coelho Neto, empregaram seu talento e domínio vocabular e rítmico para produzir peças publicitárias para as revistas e os jornais da época. A esse respeito, afirma Elias Thomé Saliba, em “Raízes do riso”:

O exercício de comicidade mais notável, que irá diferenciar esses humoristas de muitos de seus confrades da geração anterior, talvez possa ter se revelado nos textos para “anúncios” publicitários que, em geral, foram produzidos pelos humoristas. Como os anúncios ou *reclames* eram todos produzidos na redação dos jornais, era natural que grande parte desse grupo de humoristas exercesse também essa atividade, tanto na elaboração dos textos como na confecção de desenhos e caricaturas. Formados entre a cultura parnasiana e simbolista do soneto, portanto com todo um *savoir-faire* e alto domínio sobre os vocábulos, suas rimas e complexa maquinaria verbal, esses humoristas são obrigados a desenvolver o talento verbal e lúdico, adaptando-os à concisão, à rapidez automática do anúncio e ao nó acústico do trocadilho³⁶⁷.

Assim, não se pode descartar também essa influência mais contemporânea do autor nesse tipo de criação poética concisa, porém, são inegáveis as semelhanças com a produção de Lear, inclusive no seu conteúdo, de caráter banal, cuja simplicidade e inspiração popular também são notórias.

Essa linguagem popular também pode ser observada em outros casos, como no da letra Q, na qual a definição absurda fornecida pelo autor é apresentada, logo a seguir, como justificativa para sua inadequação à língua:

Q

Q é um O com cedilha.

³⁶⁶ AMARANTE, op. cit., p. 257.

³⁶⁷ SALIBA, E. T. op. cit., p. 81.

Só tem valor antes de **U** seguido esse **U** de uma outra vogal. Fóra disso é letra morta, o que, de resto, não é coisa de extranhar. Por que, afinal, onde é que ja se viu **O** com cedilha?³⁶⁸

Ainda em relação ao abecedário de Fradique, se pode destacar a dissociação da letra de seu significado, prevalecendo antes o seu som como elemento de significação. È o caso da letra **R**, em que, por valorizar primeiro o seu som, o autor afirma ser esta a “peior conselheira das letras do alfabeto, uma letra sensata chamar-se-ia antes: **NÃO ERRE**”³⁶⁹. Essa separação entre signo e significante também se dá, em alguns casos, por meio da valorização da forma em detrimento de qualquer outra propriedade da letra, em que somente uma analogia simples e imaginária entre forma e sentido basta para explicá-la, como ocorre no **Z**:

Z

Z é um **N** deitado; provavelmente está repousando; deixemo-lo repousar³⁷⁰.

Outro aspecto sobremaneira interessante no alfabeto fradiqueano é o alto grau de experimentalismo gráfico presente nas suas letras finais, especialmente quando o “gramático” define o **S** e o **X**, apresentando suas peculiaridades gráficas que poderiam muito bem ser aproveitadas como motivos ornamentais, conforme mostram as figuras a seguir.

³⁶⁸ FRADIQUE, M. op. cit., p. 45.

³⁶⁹ Id., *ibid.*, loc. cit.

³⁷⁰ FRADIQUE, M. op. cit., p. 52.

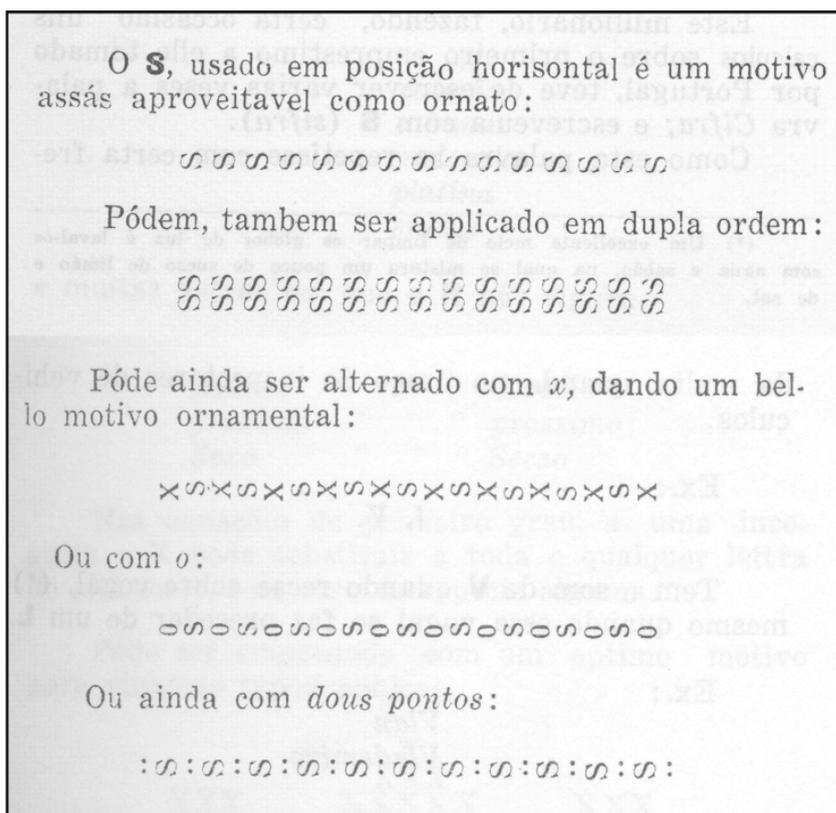


Figura 2

Nesse caso, encontramos, além das experiências que Lustosa denomina de “surpreendentes”³⁷¹, novamente a abordagem da letra apenas pelo seu aspecto formal, desconsiderando qualquer possibilidade de atribuir-lhe conteúdo ou som. Essa valorização da plasticidade das letras pretende ver nestas apenas seu dado arbitrário, ou seja, a forma, dissociada da convenção lingüística que lhe confere som e sentido, como no exemplo abaixo.

³⁷¹ LUSTOSA, I. op. cit., p. 12.

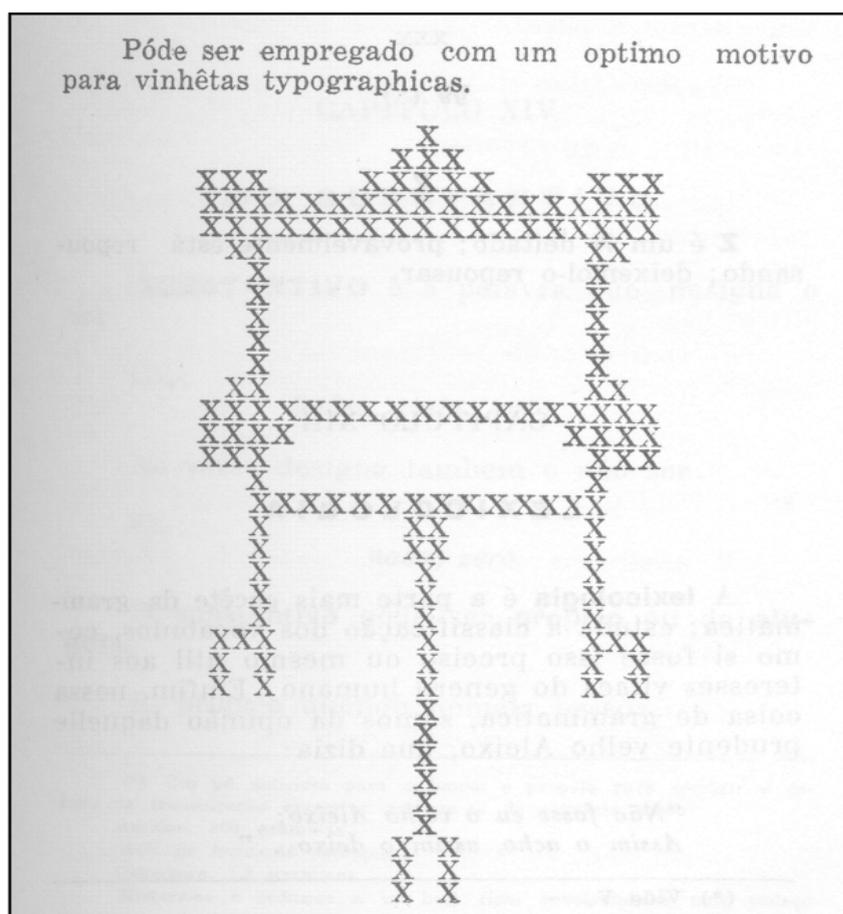


Figura 3

Essa tendência ao experimentalismo, como já se disse anteriormente, foi considerada por pesquisadores como Lustosa como uma prova do caráter revolucionário da obra de Mendes Fradique, além de ser uma visionária antecipação do que os concretistas viriam a desenvolver em meados dos anos de 1950.

Entretanto, nem todos os pesquisadores são unânimes quanto a esse aspecto revolucionário do método confuso de Fradique. Carneiro, por exemplo, afirma que, embora alguns comentadores atrelem a obra de Mendes Fradique aos modernistas e vanguardistas posteriores, principalmente em virtude das suas inovações tipográficas e do emprego de recurso paródicos, e também “porque as artes contemporâneas, pós-modernistas e modernistas encontram na paródia um de seus principais mananciais criativos”³⁷², tais pistas não serviriam para indicar que Fradique tenha sido um vanguardista mal-compreendido. Isso porque, segundo o mesmo Carneiro, esse tipo de gramática paródica já era corrente na Idade Média, o que lhe retiraria a originalidade ou seu aspecto revolucionário. Além disso, ele enfatiza a inexistência de contato entre o

³⁷² CARNEIRO, C. R. op. cit., p. 11.

autor e o movimento modernista, bem como as críticas do cronista Madeira de Freitas às inovações estéticas das vanguardas, como um elemento indicativo de que suas obras seriam antes pautadas pelo conservadorismo.

Contudo, Carneiro parece desconsiderar essa fratura existente entre o médico Madeira de Freitas, sabidamente conservador, e Mendes Fradique, que, atuando como uma espécie de personagem da *Belle Époque* e representante das contradições daquele início de século, se permitia ver e recriar o mundo com os olhos do método confuso, transgredindo as normas rígidas da cultura oficial, por meio do humor e do *nonsense*. Portanto, reitera-se aqui que a presente pesquisa, de fato, segue a concepção de Lustosa, a qual defende a originalidade do autor e sua contribuição para a literatura brasileira, além de um peculiar retrato dos paradoxos do Brasil do início do século XX, filtrado por uma linguagem cujas inovações se fazem sentir ainda hoje no panorama literário.

4.5 Lexicologia, sintaxe e vícios de linguagem: carrancismos gramaticais

Após a longa explanação acerca do alfabeto da língua portuguesa, Mendes Fradique se propõe a estudar, primeiramente, aquela que ele define, em linguagem coloquial, como “a parte mais cacête da grammatica”³⁷³: a lexicologia, atribuindo-lhe apenas oito classes distintas, diferindo da visão clássica, que desde Aristóteles, dividia as classes gramaticais em dez. Assim, são estudados os seguintes grupos de palavras: substantivo, adjetivo, pronome, verbo, advérbio, preposição, conjunção e interjeição. O autor acrescenta ainda, em tom jocoso e desencorajador para o leitor – procedimento contraditório para um manual de gramática e que, como vimos, se enquadra na categoria de discurso que nega a si mesmo – que a lexicologia “estuda a classificação dos vocabulos, como si fosse isso preciso ou mesmo util aos interesses vitaes do gênero humano”³⁷⁴.

Assim, Fradique inicia pelo substantivo suas teorizações absurdas e inventadas que se pautam em aspectos marginais da linguagem, ou seja, nos seus trocadilhos, nos jogos de palavras, na ambigüidade e na polissemia, enfatizando-os por meio de uma

³⁷³ FRADIQUE, M. op. cit., p. 52.

³⁷⁴ Id.. ibid., loc. cit.

linguagem de matiz popular, recheada de críticas bem-humoradas a respeito da política e da sociedade da época, além de exemplos que nem sempre se coadunam com as expectativas de um leitor de uma gramática:

O **substantivo** póde ser **proprio** ou de **aluguel**.
É **proprio** quando nomeia pessoa.

Ex.:

*Presidente da Republica, Prefeito,
Ministro, etc.*

Esses substantivos só não nomeiam pessoa quando a pessoa não tem pistolão.

O **substantivo** é de **aluguel** quando o morador paga renda ao senhorio, em caso contrario o substantivo é de **carona**.

Ahi se faz mister despejar quanto antes o substantivo.

O **substantivo** póde ser **real** ou **abstracto**.

É **real** quando se relaciona com o rei ou quando serve de padrão monetário.

Ex.:

Real Gabinete Portuguez de Leitura

É abstracto quando não passa de conversa fiada.

Ex.:

*Cambio estavel, plataforma governamental, opinião publica,
soberania popular, Democracia, sorte grande, camarão de empada,
Thesouro Nacional, etc³⁷⁵.*

No caso do substantivo, além das características acima mencionadas, ainda surge, ao final, uma alusão cômica e crítica em relação aos colonizadores portugueses, elemento tipicamente modernista, a propósito, na linguagem meramente referencial e informativa, comum ao jornalismo: “Para mais informações sobre substantivo, ver e tratar á rua 1º de Março n. 58, Casa Borges & Pina, importadores de lingua portugueza de Lâmega”³⁷⁶.

Esse posicionamento crítico do autor pode ser percebido também em outros trechos da obra, em que ele zomba abertamente de aspectos da vida econômica, política e cultural da sociedade brasileira – mais especificamente da cidade do Rio de Janeiro –

³⁷⁵ FRADIQUE, M. op. cit. p. 53-54.

³⁷⁶ Id., ibid., p. 56.

do início do século XX, bem como acerca da conjuntura internacional, como se pode ver nos exemplos abaixo:

Possessivos [adjetivos] são os que dão idéia de posse:

Ex.:

*Inglaterra no Egypto, Estados Unidos em Nicarágua, governo nos dinheiros públicos, leitor de livro emprestado, Light no Rio, etc*³⁷⁷.

* * *

Os verbos são ainda passíveis de uma variação: a **voz**.

As vozes são três: **tenor**, **barytono** e **soprano**...ou...isto é: **activa**, **passiva** e **media**.

Voz **activa** é a voz que falla por exemplo a Light, a voz é **passiva**, o caso da Prefeitura; o povo tem a voz **média**, é o trouxe³⁷⁸.

* * *

A oração é **subordinada** quando o orador é leader do governo. Nesse caso tanto este como aquella estão subordinados á vontade do Cattete.

Ex.:

*Discurso de Bueno Brandão*³⁷⁹

* * *

DO PERÍODO

Período é uma porção de palavras, começando por letra maiuscula, e terminando por ponto final, ponto de espantação, ou ponto de interrogação, ou ainda uma carrerinha delles.

Ha, entretanto, períodos que começam por um ponto de interrogação e terminam sabe Deus como.

Nesse caso está o período governamental do presidente Washington Luis.

O período pode ser feito de palavras.

Ex.:

Quem é bom já nasce feito

ou de cimento armado, como os períodos do Sr. Ruy Barbosa.

³⁷⁷ FRADIQUE, M. op. cit., p. 63.

³⁷⁸ Id., ibid., p. 70.

³⁷⁹ Id., ibid., p. 84. A propósito, conforme elucida Lustosa, na revisão da obra “História pelo método confuso”, publicada em 2004, Bueno Brandão (1858-1931) era um político, senador pelo Estado de Minas Gerais (p. 272).

Dessa forma, além da referência crítica a personagens reais da política brasileira, mais uma vez fundindo realidade e ficção – ou a gramática, o livro de história e a literatura – são risíveis as definições técnicas em linguagem coloquial, marcadas pela imprecisão (“uma porção de palavras”, ou as reticências, que se tornaram “uma carrerinha” de pontos finais), e os jogos com a plurissignificação das palavras. Por fim, ainda resta espaço para uma menção crítica a Rui Barbosa, revelando que Fradique estava atento às questões culturais do seu tempo, não sem contestar um certo padrão de linguagem que aquele representou na sua época, ou seja, o padrão da Academia Brasileira de Letras. Tal alusão revela, ainda, o caráter transgressivo da “Grammatica”, que se propunha realmente a romper com a cultura oficial, cuja linguagem era feita de “cimento armado”, representando a falta de flexibilidade, espontaneidade e liberdade do português acadêmico.

A propósito, a cultura e a crítica oficiais são alvo de diversas tiradas humoradas que satirizam a adulação existente entre os críticos literários e gramáticos e os escritores que têm “tutano”, como o autor afirma, ao falar sobre concordância verbal, nesta passagem:

Quando o escriptor tem tutano póde, sem mais aquella, impingir varios sujeitos com o verbo no singular, e ninguem reclama, nem os sujeitos, nem os verbos, nem os críticos literários.

Nesse mesmo sentido, Mendes Fradique acrescenta, no capítulo acerca dos vícios de linguagem, o seguinte comentário:

Há ainda um vicio de linguagem a que se não referem os autores e que é, entretanto, assás condemnavel: a **maledicencia** – recurso habitual dos criticos literários, quando são estes criaturas estereis, capazes de julgar a obra alheia sem todavia jámais ter produzido cousa alguma.

Ao final dessa parte, Mendes Fradique destaca, ainda, a colocação pronominal, fonte de evidentes divergências entre gramáticos e escritores, encerrando a discussão lingüística para entrar no campo da literatura, por meio do “Appendice Anthologico”, que será o foco da próxima – e última parte da presente análise.

4.6 O “Appendice Anthologico”: a literatura pelo método confuso

O Apêndice Antológico, última parte da “Grammatica”, foi editado pela primeira vez, ligeiramente modificado, como um livro à parte, em 1923, sob o título de “Feira livre – Antologia Nacional pelo Método Confuso”, sendo considerado “o grande exercício de paródia humorística de Mendes Fradique”³⁸⁰. Nessa obra, o autor passeia livremente por entre falsas biografias e textos caricaturais de escritores nacionais e estrangeiros, cujos perfis e obras são todos inventados pelo próprio Fradique, atento às idiossincrasias de cada um dos escolhidos para sua antologia, parodiando as antigas seletas literárias distribuídas nas escolas naquela época.

Embora tenha sido concebido de forma independente, já na primeira edição da “Grammatica”, de 1928, o conteúdo de “Feira livre” foi agregado com o título de Apêndice Antológico, com algumas modificações. Diz Luiz Busatto que:

Mendes Fradique conservou 39 autores de **Feira Livre** ...eliminou 10 e acrescentou mais 27 novos, na sua maioria portugueses. Além disso introduziu notas de rodapé com receitas culinárias e observações curiosas de como tirar manchas, de conservar plantas, etc., sem nenhum nexó com o texto. Também fez alterações nos textos dos autores de **Feira Livre** que conservou³⁸¹.

Como já se disse antes, o método confuso dos títulos de suas principais obras se estendia a todos os setores dos livros, abrangendo desde os elementos paratextuais até o seu processo de composição e de concepção dos aspectos formais destas. Assim, convém citar a irônica nota inicial do Apêndice, que, por meio do jargão cartorário, atribui aos autores selecionados um burocrático registro em cadastro, além de satirizar a posição “oficial” dos escritores, cuja “fé-de-offício” garante a credibilidade e a conseqüente autoridade do seu discurso:

APPENDICE ANTHOLOGICO

Em que se contem uma variada collecção de excerptos dos poetas e prosadores mais acreditados nesta praça, com o respectivo cadastro e fé-de-officio³⁸².

³⁸⁰ LUSTOSA, I. op. cit., p. 113.

³⁸¹ BUSATTO, L. M. F. e sua gramática, *apud* FRADIQUE, M. **Grammatica portugueza pelo methodo confuso**. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1984, p. 276.

³⁸² FRADIQUE, M. op. cit., p. 93.

Dessa forma, são apresentadas, sem nenhuma ordem aparente, nem mesmo a alfabética, biografias dos autores, cujos dados são alterados de acordo com as filiações de gênero, políticas, filosóficas e culturais dos biografados, sempre em tom derrisório, explorando a comicidade por meio do ar caricatural que assumem tanto os textos atribuídos aos escritores, quanto as informações pessoais de cada um.

Uma das diferenças mais significativas entre a primeira edição de “Feira livre” e o Apêndice na “Grammatica” de 1928 está na ausência das ilustrações nesta. Na edição de 1923, as ilustrações serviam também como elemento a compor o método confuso, pois se tratavam de fotos e desenhos que não correspondiam aos autores. Assim, Monteiro Lobato foi biografado sob a figura de um índio, representando o nacionalismo radical do autor; Coelho Neto, por sua vez, vinha acompanhado de uma foto de Charles Chaplin, e Hermes Fontes, por um retrato de Balzac. Vale notar também as inversões realizadas por meio dessas ilustrações, em que escritoras são representadas por fotos de bigodudos senhores, como é o caso de Gilka Machado, e homens são identificados em fotografias de jovens senhoritas, como na biografia de Theo Vieira. Outro detalhe inovador nesse aspecto, revelando, mais uma vez, a tendência do autor ao experimentalismo, é a inclusão, no lugar da figura de Osório Duque Estrada – poeta e crítico literário, considerado rigoroso com as regras gramaticais – os seguintes dizeres:

O CLICHÉ
NÃO QUIS
ENTRAR...³⁸³

Lamentavelmente, essas ilustrações foram eliminadas da edição conjunta com a “Grammatica”, pois sua presença se configurava em recurso humorístico bastante eficaz, além de guardar uma relação com o papel relevante desempenhado pelos desenhos no *nonsense*. Tal importância pode ser constatada especialmente nos limeriques de Edward Lear, conforme no ensina Amarante, a qual destaca a afirmação da pesquisadora Lisa Ede de que essa interação entre desenho e texto é diretamente responsável pela criação de significados³⁸⁴.

Além disso, informa Amarante³⁸⁵, assim como na primeira edição da antologia, nem sempre havia coincidência entre a ilustração e o texto, colocando a contradição no

³⁸³ BUSATTO, op. cit., p. 276.

³⁸⁴ AMARANTE, op. cit., p. 250.

³⁸⁵ Id., *ibid.*, p. 251.

centro do mundo absurdo criado pelo *nonsense*, em muito semelhante ao mundo “confuso” de Mendes Fradique.

A propósito, as relações com o *nonsense* não param por aí. No nível da linguagem, por exemplo, são vários os casos em que a simultaneidade descrita por Tigges e Stewart como um dos procedimentos semióticos mais fortes do *nonsense*³⁸⁶, aparece sob a forma de textos macarrônicos. Quando discorre a respeito de Medeiros e Albuquerque, membro da Academia Brasileira de Letras, além de ser jornalista, político e escritor, tendo sido o autor da letra do Hino da República, Mendes Fradique apresenta o texto “O rato de Ganimédes”, cuja escrita procura reproduzir, de forma hilária, o modo como as palavras são pronunciadas, criando uma língua que, visualmente, guarda poucas semelhanças com o português, mais uma vez contradizendo, por sinal, a proposta de oferecer aos leitores um compêndio de texto que deveriam servir de modelo de “bom português”:

Cuãdo a kopeira Ebe, çeduzida por uu mortal deixava o çerviço de Olinpo, a kara dos Deuzes tornô-çe inçuportavel. O kazo de Ebe phoy o eçkãdalo maiç galâte da epoka.

Kãçadoç de botar annunçioç no “Jornal do Brazil”, resolverão os deuzes rekrutar um mãçebo de bã talhe para çubçtituir a çemi-deuza ao menoç no miçter de koperagen. Phoy então inkumbida uma aghia di proçder ao rato de Ganimédes. Eçte nunca çe pilhára em taiç açádoç, poiç, abituado á vida rural na enkoçta doç mõeç Ida, komeu uma bróka para adkerir o neçeçario dezembaraço.

Komo ker ke phôçe, o kê é fato é kê uma aghia eraldika baixado daç alturaç, agarrou o ziño pelo kãgote e grindou-o á morada dos deuzes.

Tudo iço devem oç numeç ao pôko kazo kô kê oç yãkeç koçtumã tratar akêles kê não kôjurão kô eles ô não komungão de çeuç planoç e keçtõeç.

O kazo do rato de Ganimédes é um kazo perdido.

Ele tem, entretãto, aspkoç graveiç e Phuteiç cuãdo enkarado sob o pôto de viçta da doutrina de Freud, mormente sendo o ratado um bã kamarada.

(Do livro *Ôten e Ôje*)³⁸⁷

De forma semelhante, no verbete referente a El-Rei D. Duarte, Mendes Fradique tenta simular um texto escrito em português medieval, cujo resultado é o que segue:

³⁸⁶ TIGGES, W. op. cit., p. 59.

³⁸⁷ FRADIQUE, M. op. cit., p. 182

DA MANEIRA QUE FUI DOENTE DO HUMOR MENENCORICO
E DEL GAURECI

Por quanto sey que muytos foram, som e ao diante seram tocados deste pecado de trsiteza, que procede da voontade desconcertada, que ao presente chamam em os mais dos casos doença de humor manencorico, do qual dizem os físicos que vem de muytas maneiras per fundamentos e sentidos desvairados, mais de três anos continuados fuy Del muyto sentido, e per special mercee de Nosso Senhor Deos ouve perfeita saúde, com a teençom que primeiro screvi dalguus desta breve e symprez leitura filharem proveitosa ensynança e avisamento, prepus de vos screver o começo, perseguimento e cura que del ouve, por tal que mynha speriencia a outros seja exemplo³⁸⁸.

Além dessas incursões pelo macarrônico – por sinal, prática literária bastante desenvolvida entre os escritores brasileiros das primeiras décadas do século XX, conforme ensina o estudo de Elias Thomé Saliba, incluindo autores como Juó Bananére, Bastos Tigre e Leal de Souza³⁸⁹ – outras passagens remetem o leitor ao universo das palavras e das letras, como faziam, em sua maioria, os textos enquadrados como *nonsense*.

Um exemplo deveras interessante desse foco nas letras do alfabeto surge quando é apresentado ao leitor um texto em verso, cuja autoria é atribuída ao poeta simbolista Hermes Fontes, em homenagem ao H, provavelmente em alusão à primeira letra do nome do escritor, que, de forma arrogante, se compara a Homero, Horacio, Hugo e Herculano. Assim, vejamos:

VERSOS AO MEU H

O meu H lembra uma escada
Egual a escada de Jacob;
Mas o que é pau,
E´ não poder ser escalada,
Porque a coitada
Possue apenas um degrau
Um degrau só.

³⁸⁸ FRADIQUE, M. op. cit., p. 231.

³⁸⁹ Sobre o macarrônico, diz Saliba: “O cômico surgia dali, quase sempre da submissão completa do vernáculo à fonética, e porque captava graficamente tudo aquilo que era oralmente pronunciado. Esta polissemia infinita dos nomes, das coisas e das expressões da tradição oral brasileira mostrava a inclinação desses humoristas pelo próprio ritmo intenso do periodismo, prontos a escutar e filtrar a fala cotidiana das mais variadas camadas da população. SALIBA, E. T. op. cit., p. 109.

Unam dois II, letras romanas
 Numero 2 (cifra latina)
 Por um singelo travessão
 Horizontal,
 E surge o H, lembrando as manas
 As taes Maria e Rosalina,
 Presas também por um cordão
 Umbilical.

Homero, Horacio, Hugo, Herculano,
 Quatro paredros do genio humano.
 Nada seria sem o H
 Inicial;

E eu, sem H, seria um ermes
 De cinco letras chôchas, inermes
 Correndo o risco de, junto ao K
 Passar a ser um pifio kermes
 Mineral.

Meu H é um poleiro,
 Onde canta o sabiá;
 Vae Dezembro, vem Janeiro...
 E é assim o meu H
 Cho, chôôô, sabiá!...³⁹⁰

Ao lado das experiências com as letras do alfabeto, vale destacar ainda a abordagem jocosa e paródica dos célebres versos da “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, poema satirizado em diversos momentos por escritores modernistas e posteriores, justamente por representar o ufanismo romântico acerca do Brasil, postura criticada pela ingenuidade nacionalista que veiculava. Tal posicionamento nos leva novamente a questionar o rótulo de conservador impingido ao autor do método confuso, que certamente deixou para o médico integralista esses valores, preferindo dotar o autor-personagem Mendes Fradique de valores claramente revolucionários.

Assim, Mendes Fradique, como escritor disposto a transgredir os valores da literatura mais conservadora dos parnasianos e simbolistas, realiza, ainda, algumas experimentações radicais com a forma, como já vimos anteriormente e como nos mostra o texto falsamente assinado por Augusto de Lima, apresentado ao leitor por meio de versos satíricos, ao estilo dos boêmios cariocas. O “Tapete Persa”, porém, “seu” texto lembra muito mais um poema concreto do que a literatura da época, como se pode observar:

³⁹⁰ FRADIQUE, M. op. cit., p. 145.



Figura 4

Associado a um haikai, de forma a parecer uma ilustração, cuja legenda é o pequeno poema, e escrito unicamente com as letras X e O, as quais formam uma espécie de caligrama entre o tapete e as letras que o compõem, o texto/desenho guarda ainda, em seu interior, uma frase tautológica em relação ao seu título – “Isto aqui é um tapete persa”, em que a linguagem parece assumir a auto-referencialidade de que falavam os pesquisadores acerca do *nonsense*, bem como os teóricos estudados na terceira parte desta pesquisa.

A propósito, Foucault, em seu livro “Isto não é um cachimbo”, discute abordagem semelhante da aproximação entre linguagem e pintura realizada pelo pintor

René Magritte, chamando a atenção para o caligrama e seu aspecto tautológico³⁹¹, recurso que permite o cruzamento entre literatura e artes visuais, ou mais especificamente, entre as palavras e as imagens. Assim, afirma Foucault:

Em sua tradição milenar, o caligrama tem um tríplice papel: compensar o alfabeto, repetir sem o recurso da retórica; prender as coisas na armadilha de uma dupla grafia. Ele aproxima, primeiramente, do modo mais próximo um do outro o texto e a figura, compõe com linhas que delimitam a forma do objeto juntamente com aquelas que dispõem a sucessão das letras; aloja os enunciados no espaço da figura, e faz *dizer* ao texto aquilo que o desenho *representa*. [...] O caligrama se serve dessa propriedade das letras que consiste em valer ao mesmo tempo como elementos lineares que se pode dispor no espaço e como sinais que se deve desenrolar segundo o encadeamento único da substância sonora. Sinal, a letra permite fixar as palavras, linha, ela permite figurar a coisa. Assim, o caligrama pretende apagar ludicamente as mais velhas oposições de nossa civilização alfabética: mostrar e nomear, figurar e dizer, reproduzir e articular, imitar e significar; olhar e ler³⁹².

Dessa forma, Mendes Fradique, por meio do caligrama, resgata, sim, uma tradição milenar, como diz Foucault, porém, uma tradição de ruptura, que visa romper as fronteiras do ser pela linguagem. Não é à toa que essa tradição tenha sido retomada também por Mallarmé, cuja noção de espacialidade presente em “Um lance de dados” o coloca no centro da poesia visual que desembocaria no concretismo, e pelos vanguardistas, dos quais se destaca Guillaume Apollinaire, com seus *Calligrammes*, de 1918, bem como por poetas das décadas seguintes, como E. E. Cummings³⁹³.

Voltando à “Grammatica”, cabe ainda mencionar, como elemento importante a compor a obra em questão, o humor sarcástico e, por vezes, absurdo e caricato, das biobibliografias dos autores elencados no Apêndice Antológico. Pesquisadores como Lustosa e Carneiro já ressaltaram em seus estudos tais subversões acerca dos escritores escolhidos por Fradique, que passam também a se tornar personagens do seu método confuso. Assim, Mendes Fradique procura ressaltar de forma exagerada, como em uma caricatura, as descrições biográficas, visando adaptá-las aos autores conforme seus perfis ideológicos.

³⁹¹ FOUCAULT, M. **Isto não é um cachimbo**. Tradução: Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

³⁹² Id., *ibid.*, p. 22-23.

³⁹³ MÜLLER, A.; DOMINGUES, M. Olho da letra: E. E. Cummings, o caligrama, a máquina de escrever e o cinema. **Revista Caligrama**. Revista de Estudos e Pesquisas em Linguagem e Mídia. Vol. 1, nº 3, set/dez 2005. Disponível em: http://www.eca.usp.br/caligrama/n_3/Adalberto_Mario.pdf. Acesso em: 25.1.2009.

Nesse sentido, tome-se como exemplo a descrição que Fradique faz de Coelho Neto, escritor fascinado pelas das letras clássicas, especialmente as da Grécia antiga, cujos excessos de erudição o tornavam incompreensível até mesmo para os leitores mais cultos³⁹⁴:

*José Nicolau Coelho Netto, o “ourives da palavra” é, como o nome indica, netto do pae do Coelho Filho. Nasceu a bordo do “Amarante” na travessia do mar Jonio, quando viajava de Beyrouth para Napolis, para onde fôra removido seu pae, decano do corpo consular. Respirando a pulmões virgens a brisa do Mediterraneo, impregnou-se dos sonhos de antiguidade classica, que se reflecte em todos os seus escriptos. Devassando esses detalhes dos primeiros dias do grande escriptor, nada mais comporta em biographia a personalidade que encarna um nome nacional*³⁹⁵.

Vale ressaltar, ainda, o cômico gerado pelo absurdo de certas biografias, como a de Oliveira Martins, cuja história é resumida em algumas poucas palavras sem revelar maiores informações sobre o autor, deixando para o leitor interessado a tarefa de buscar mais informações:

*Historiador portuguez; sujeito muito divertido, amigo de farrinhas innocentes no Martinho. Para maiores informações, no consulado de Portugal, das 11 ás 3 da tarde*³⁹⁶.

Em outros casos, Fradique explora também o *nonsense*, por exemplo, quando afirma que o escritor Pereira da Silva “nasceu no cemiterio do Caju, dos amores de um cypreste com uma sepultura”³⁹⁷, ou que Rafael Pinheiro “nasceu, pela segunda vez, em Barcelona, em 1919”³⁹⁸.

Como se pode perceber, absolutamente tudo na obra em análise é digno de suspeita, pois, entre biografias e obras inventadas, entre absurdos tipicamente *nonsense*, além dos diversos elementos até aqui apontados, Mendes Fradique consegue, por meio do humor e dos experimentalismos, transgredir a linguagem e, dessa forma, recriá-la, assim como Mallarmé queria, ou seja, vendo nessa operação de linguagem a possibilidade de reinventar o próprio mundo, como Barthes muito bem lembrou.

³⁹⁴ LUSTOSA, I. op. cit., p. 113.

³⁹⁵ FRADIQUE, M. op. cit., p. 127.

³⁹⁶ Id., ibid., p. 99.

³⁹⁷ Id., ibid., p. 201.

³⁹⁸ Id., ibid., p. 263.

Evidentemente, como já dissemos, não há aqui pretensão de esgotar a “Grammatica”, tarefa para a qual se precisaria ainda de análises mais minuciosas e exaustivas, pois há uma profusão de informações e detalhes a serem explorados em pesquisas futuras, as quais podem partir do ponto em que esta investigação chega ao seu termo, ciente, contudo, que toda pesquisa continua aberta e que as considerações aqui expostas não são definitivas. Porém, dadas as limitações desta pesquisa, consideramos que o material aqui apresentado tenha atingido seu objetivo inicial, qual seja, identificar os elementos que fazem da “Grammatica portugueza pelo methodo confuso” uma obra que funde, num só caldeirão, humor e *nonsense* de maneira singular, cujas inovações começam, enfim, a ser ressignificadas pela crítica.

5 Língua solta

Língua é um músculo chato, muito móvel, com uma ponta presa e
outra solta. E ali é que está precisamente o grande mal da
humanidade; se a língua tivesse as duas pontas presas, quantos males
se não evitariam, no género humano?
Mendes Fradique

Após tantas páginas de reflexão e análise, se não chegamos a conclusões definitivas, ao menos levantamos diversas possibilidades de leitura do método confuso de Mendes Fradique e pudemos ampliar os vínculos da sua obra com a literatura brasileira, preenchendo, por meio desta pesquisa, uma lacuna no que diz respeito às investigações que têm como foco autores esquecidos pelos manuais de literatura. Afinal, os trabalhos que contemplam o autor aqui estudado ainda são bastante escassos, o que se configurou numa dificuldade inicial, transformando-se, porém, em desafio à medida que ficavam mais claros os contornos originais da obra analisada, bem como suas conexões com outras obras, especialmente aquelas vinculadas ao humor e ao *nonsense*.

Assim, em primeiro lugar, cabe tecer algumas considerações gerais acerca dos objetivos iniciais da pesquisa em relação ao que foi realmente possível perceber no decorrer do trabalho. A primeira das observações importantes refere-se ao humor de Mendes Fradique, evidentemente presente nas páginas da “Grammatica”, como foi possível notar pelo abundante emprego de recursos cômicos, geralmente satirizando a gramática e seus defensores, por vezes também a política e seus corruptores, e em alguns casos, marcados pela ilogicidade pura típica do *nonsense*, cuja comicidade advém do estranhamento da razão diante do absurdo da existência.

Esse humor tem na paródia – ou no pastiche, subproduto da paródia – e na recriação da linguagem algumas das suas marcas. Utilizando um recurso de que lançaram mão praticamente todas as vanguardas e movimentos contemporâneos, o autor reescreve e subverte, de forma debochada, aquele que seria um dos discursos mais sérios e sagrados para a cultura oficial de um país, ou seja, a sua gramática, a sua língua padrão. Assim, desconstruindo a linguagem oficial pelo sarcasmo, Fradique reescreve e recria também, a sua maneira o mundo, se levarmos em conta o que disseram os teóricos da segunda metade do século XX aqui estudados, com os quais Mendes

Fradique também parecia partilhar algumas convicções no que concerne à linguagem, consciência de que decorre sua necessidade de transgredi-la sob todos os aspectos.

O humor, a propósito, também se manifesta pela linguagem, pelo abuso de seus limites convencionais, expandindo o signo, a letra, a palavra, por meio do trocadilho, do duplo e vários sentidos ocultos na língua viva e semovente, clara antípoda da gramática tradicional, estática, feita de “cimento armado” como os períodos de Ruy Barbosa, diria o próprio Fradique. Esse mesmo humor que se mescla com o *nonsense*, para levar o leitor a rir do impossível, do impensável, do que está por trás de cada “verdade” da linguagem, do enunciado.

Aliás, identificar elementos do *nonsense* na obra de Fradique era também um dos escopos deste trabalho, tarefa que encontrava alguns obstáculos, inclusive teóricos, como a noção amplamente difundida de que esse fenômeno literário estaria restrito ao período vitoriano. A “Grammatica”, contudo, se não é uma obra que poderia ser classificada como “*nonsense* puro”, contém procedimentos inegavelmente característicos do *nonsense*, como a simultaneidade, a imprecisão, os jogos lingüísticos, o abecedário, a inversão da lógica, entre outros. Estes permitem ao menos pensar o *nonsense* como um conjunto de procedimentos, nem sempre homogêneos, cuja aplicação na arte, especialmente na literatura, se estende para além do século XIX, sendo seus ecos ouvidos até a contemporaneidade.

Dessa forma, esperamos que a presente pesquisa tenha contribuído no sentido de ampliar os estudos ainda incipientes a respeito do *nonsense* no Brasil, tanto no campo teórico, quanto no material literário produzido em terras tupiniquins. Afinal, há ainda uma vasta área de pesquisa se considerarmos a produção literária de escritores como Valêncio Xavier, Qorpo-Santo ou mesmo Campos de Carvalho, cuja obra ainda não foi investigada pelo viés do *nonsense*. Assim, talvez se possa também inferir que o ostracismo de certos autores, a exemplo do que parece ter ocorrido com Mendes Fradique, tenha suas origens na dificuldade de aceitação que encontra toda obra marcada por um radical questionamento de nossas bases lógicas, dificuldade que tem legado certos autores ao isolamento no que tange à abordagem crítica de sua produção.

Evidentemente, outros fatores podem ter contribuído para o esquecimento em que caiu Fradique após a década de 1930. Em primeiro lugar, como se viu, os humoristas não desfrutavam de grande prestígio na cultura do período e, fora do seu espaço nobre, ou seja, as revistas e jornais mais populares, não havia meios que garantissem a edição e a reedição posterior de muito do que foi produzido nessa época.

Em segundo, no caso mais particular de Mendes Fradique, a personalidade do seu “criador” – Madeira de Freitas – associada ao conservadorismo integralista, ao antimodernismo e ao catolicismo de direita, pode também ter desempenhado papel importante na sua exclusão da história oficial da nossa literatura, em parte dominada por pesquisadores politicamente ligados à esquerda. Esquecem-se, porém, os críticos de que a arte em si não tem lado definido, nem uma ideologia intrínseca, e que a própria crítica já libertou o texto do seu autor, o que permite ao leitor/crítico lançar um olhar ativo e renovado constantemente sobre uma determinada obra, resignificando-a infinitamente. Essa questão relativa ao paradoxo existente entre o aspecto revolucionário e o conservador mereceria ainda uma pesquisa mais apurada, pois parecem realmente fortes as relações entre esses dois opostos não apenas no autor estudado, mas entre vários dos artistas ligados ao humor e ao *nonsense*, parecendo constituir uma peça essencial desses dois gêneros.

Outro ponto a ser considerado em pesquisas posteriores, já que não houve aqui espaço suficiente para sua discussão, é a relação entre a caricatura, o humor e o *nonsense* com base no autor estudado, pois a iniciação artística de Mendes Fradique se deu por essa via, tendo ele produzido diversas caricaturas ao longo de sua carreira nos periódicos da época. Além disso, poder-se-ia pensar em estudar as relações entre o humor de Mendes Fradique e o do autor argentino Macedonio Fernández, contemporâneo do caricaturista capixaba que também articulava uma literatura de cunho anti-realista, fundindo disciplinas, gêneros literários e textuais, por meio do humor e do estranhamento, assim como outros escritores portenhos, como Borges e Cortázar.

Certamente, a obra em questão merece ser revista sob vários ângulos, dada a sua originalidade e a sua surpreendente atualidade, tanto no que diz respeito às inovadoras experiências visuais, já comentadas no decorrer do trabalho, quanto pela sua temática. Aliás, cabe aqui acrescentar algumas palavras acerca dessa atualidade do assunto abordado por Mendes Fradique, abrindo um parêntese que permita vislumbrar algumas questões paralelas, que ocorreram ao longo desta pesquisa e que podem se tornar foco de novas investigações no futuro.

Assim, uma primeira linha de investigação que gostaríamos de deixar em aberto – da qual os alunos com formação em Letras não conseguiriam fugir – diz respeito à contribuição de obras satíricas como a “Grammatica” para as reflexões no campo da lingüística e do ensino de gramática nas escolas, pois Mendes Fradique denuncia, por meio do seu deboche, a precariedade de uma prática ainda vigente nos colégios de hoje,

ou seja, o ensino meramente técnico e enfadonho da língua portuguesa. Basta uma rápida visita a alguma escola atual para que imaginemos que o método confuso pode dizer muito acerca dos professores de hoje, didaticamente mais confusos do que o próprio método fradiqueano. Então, se a “Grammatica” não poderia servir como material didático sério nas escolas, a ironia que se percebe nas suas entrelinhas certamente se presta a uma reflexão crítica sobre a finalidade e a praticidade dos atuais métodos de ensino usado pelos professores formados nas faculdades de Letras.

Outra questão que emerge de tal pesquisa se refere à pertinência de discutir a gramática em tempos de reforma ortográfica, como a anunciada unificação da língua portuguesa, assinada em setembro de 2008. Essa reforma, que tem como objetivo visível a aproximação política dos países que falam o português, implica, ao fundo, uma discussão acerca dos interesses mercadológicos envolvidos nesse procedimento, que contraria, em grande parte, os avanços nas pesquisas da área da lingüística, bem como anula os esforços de diversos escritores, como Mário de Andrade, por exemplo, de permitir o livre desenvolvimento das línguas com suas peculiaridades regionais, as quais enriquecem a cultura de um povo. Na verdade, caberia, em momento oportuno – talvez após a sua implantação, quando puderem ser verificados os reais impactos dessa reforma – discutir essa questão pelo viés dos interesses econômicos das grandes editoras, ávidas pelo incremento de seus mercados consumidores, hoje restritos em virtude de certas diferenças lingüísticas.

De qualquer forma, fica patente que a obra aqui abordada apresenta ainda uma série de aspectos a serem pesquisados, que talvez conduzam Mendes Fradique a uma posição menos marginal na literatura brasileira, desde que o olhar dos críticos perceba de forma crítica também seus próprios valores e não se deixe enganar facilmente pelas idéias do autor e saiba distinguir, nas entrelinhas do seu método confuso, a confusão propositalmente elaborada por ele, feita sob medida para não se adaptar a leituras demasiadamente fechadas e ordeiras. Afinal, este é o método confuso: uma experiência radical rumo ao impensado, atuando como um instrumento crítico e transgressivo para libertar o leitor das armadilhas da linguagem por meio do humor e do *nonsense*.

6 Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- _____. **Linguagem e morte: um seminário sobre o lugar da negatividade**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- AGUIAR, Odailton Aragão. **O riso na mídia: o Barão de Itararé e seus almanhaques – os almanhaques do jornal A Manhã**. (tese de doutorado). São Paulo: PUC, 2006.
- ALBERTI, Verena. **O riso e o risível: na história do pensamento**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- ALMEIDA, Nukácia. M. A. **Revistas Femininas e educação da mulher: o Jornal das Moças**. Disponível em: http://www.alb.com.br/anais16/sem03pdf/sm03ss14_06.pdf, site da Associação de Leitura do Brasil (ALB). Acesso em: 13.1.2009.
- AMARANTE, Dirce Waltrick. **Sr. Lear, conhecê-lo é um prazer! O Nonsense de Edward Lear**. (tese de doutorado) Florianópolis: UFSC, 2006.
- ANDRADE, O. **Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade**. Rio de Janeiro: Globo Editora, 2006.
- ARANTES, Geraldo Noel. **Campos de Carvalho: inéditos, dispersos e renegados**. (tese de mestrado). São Paulo: UNICAMP/IEL, 2005.
- ARISTÓTELES, **Arte retórica e arte poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- ÁVILA, Myriam. **Rima e Solução: a poesia nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear**. São Paulo: ANNABLUME, 1995.
- AZEVEDO, Álvares. **Melhores poemas**. 6. ed. São Paulo: Global Editora, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 3. ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. UnB, 1996.
- _____. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: UNESP, 1993.
- BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 12. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

_____. **O rumor da língua.** Prefácio Leyla Perrone-Moisés. Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. “Texto (Teoria do)” In: **Inéditos.** Vol. 1 – Teoria. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASTOS, Lúcia K. X. **Anotações sobre leitura e nonsense.** São Paulo: Martins Fontes. 2001.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa: volume único.** Rio Janeiro: Nova Aguillar, 1995.

BERGSON, Henri. **O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BREMMER, Jan.; ROODENBURG, H. (orgs). **Uma história cultural do humor.** Rio de Janeiro: Record, 2000.

CARNEIRO, Cleverson Ribas. **Mendes Fraquide e seu método confuso: sátira, boemia e reformismo conservador.** (tese de doutorado) Curitiba: UFPR, 2008.

D’ANGELI, Concetta. PADUANO, Guido. **O cômico.** Tradução: Caetano Waldrigues Galindo. Curitiba: UFPR, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1.** Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 2.** Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

ESSLIN, Martin. **The theatre of the absurd.** England: Penguin Books: 3. ed. 1983.

FAUSTINO, M. **Evolução da literatura brasileira.** Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.

FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do sujeito.** Trad. Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. “A linguagem ao Infinito” In: **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Coleção Ditos e Escritos III. Trad. Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. **A ordem do discurso**. 13. ed. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

_____. **As palavras e as coisas**. Trad. Salma Tannus Muchail. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **Estratégia, Poder-Saber**. Coleção Ditos & Escritos IV. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Vera Avelar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. **Isto não é um cachimbo**. Tradução: Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FRADIQUE, Mendes. **Grammatica portugueza pelo methodo confuso**. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

_____. **História do Brasil pelo método confuso**. Organização: Isabel Lustosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GENETTE, Gérard; LEWIN, Jane E. **Paratexts: Threshold of Interpretation (Literature, Culture, Theory)**. Cambridge: Univ. Pr., 1997.

HECK, Caroline. **A gargalhada mostra seus dentes: o riso como instrumento de crítica em Campos de Carvalho**. (dissertação de mestrado). Porto Alegre: UFRGS, 2007.

LECERCLE, Jean-Jacques. **Philosophy of nonsense: the intuitions of victorian nonsense literature**. London: Routledge, 1994.

LUSTOSA, Isabel. **Brasil pelo método confuso: humor e boemia em Mendes Fradique**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

MOTA, Leda Tenório. **Proust: a violência sutil do riso**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2007.

MÜLLER, Adalberto; DOMINGUES, Mário. Olho da letra: E. E. Cummings, o caligrama, a máquina de escrever e o cinema. **Revista Caligrama**. Revista de Estudos e

Pesquisas em Linguagem e Mídia. Vol. 1, nº 3, set/dez 2005. Disponível em: http://www.eca.usp.br/caligrama/n_3/Adalberto_Mario.pdf. Acesso em: 25.1.2009.

MORGENSTERN, C. **Galgenlieder/Der Gigganz**. Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag. 1980, p. 20.

NEVES, Maria. H. M. **Gramática: história, teoria e análise, ensino**. São Paulo: UNESP, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NIGRIS, Mônica Éboli. **Deglutição cultural: riso e riso reduzido no Brasil da última década do século XX**. (tese de doutorado). São Paulo: USP, 2006.

PAZ, Otávio. **Signos em rotação**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PIRANDELLO, Luigi. **O Humorismo**. São Paulo: Experimento, 1996.

PASSOS, Cristiano. Abolição das fronteiras entre o *nonsense* e o teatro do absurdo: um estudo introdutório. **Revista de Divulgação Cultural**. *Nonsense: o avesso do senso*. Organizador: Sérgio Medeiros. Universidade Regional de Blumenau, SC, nº 82, jan/abr 2004.

RAJCHMAN, John. **Foucault: A liberdade da filosofia**. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

SALIBA, Elias Tomé. **Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SIQUEIRA, Cristina Lima de. **A tradição gramatical e a ótica funcionalista: um estudo das definições de sujeito**. (dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: PUC-Rio, fev/2003.

SUSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

TIGGES, Win. **An Anatomy of Literary Nonsense**. Amsterdam: Rodopi. vol. 67, 1988.

ZETZEL, J. In: **Bryn Mawr Classical Review**, disponível em: <http://ccat.sas.upenn.edu/bmar/1995/95.10.23.html>. Acesso em 3.11.2008.

ANEXOS

GRAMMATICA PORTUGUEZA PELO METHODO CONFUSO
MENDES FRADIQUE